LA VITA ITALIANA NEL CINQUECENTO

III.

ARTE.

LA VITA ITALIANA NEL CINQUECENTO

III.

ARTE.

MILANO
Fratelli Treves, Editori
1894.

RAFFAELLO SANZIO DA URBINO

(1483-1520)

CONFERENZA

DI

Enrico Panzacchi

(tratta dal resoconto stenografico).

I.

Quando entrai la prima volta nel Panteon a visitare la tomba di Raffaello, io stetti lungamente almanaccando come mai uno scrittore così misurato (e anche un poco pedantesco) quale era il cardinale Pietro Bembo, avesse potuto scrivere per la tomba del pittore d' Urbino un epitaffio concepito d'una iperbole così sterminata.

Permettete ch' io ve lo riferisca nel testo:

" Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci
" Rerum magna parens et moriente mori. „

La versione suona così: " Qui giace Raffaello. Lui vivo, la grande madre delle cose temette di esser vinta; Lui morente o morto, temette di essere annientata. „

Insomma, pare troppo! Se fossimo in pieno sei-

cento, quando era smarrito ogni senso di moderazione nello scrivere e nel discorrere, quando per la morte d'un mediocre geografo lo si paragonava subito ad Atlante; quando per la morte d'un poeta qualunque, si tirava subito in ballo Orfeo, o Zeusi per la morte d'un qualunque pittore, l'epigrafe passerebbe. Ma nel classico Cinquecento essa, o signore, è un curioso enigma. Ed io mi adoprai a spiegarmelo; e anzi dopo mi convinsi che, solamente spiegando quest'enigma dell'epigrafe bembiana, ci possiamo render conto dell'immenso concetto in cui fu tenuto Raffaello da Urbino dai suoi contemporanei e del vuoto grande e doloroso che egli lasciò, andandosene da questa terra.

Raffaello da Urbino pittore, architetto e archeologo di Papa Leone X, all'apice della sua gloria, affaticato dall'ingente lavoro, fu preso a un tratto dai primi brividi di una febbre, che in pochi giorni lo condusse al sepolcro.

Notate. Egli era nato il 28 marzo 1483 nel Venerdì Santo, e morì il 6 aprile del 1520 nel Venerdì Santo. Il giorno della morte di Cristo.

Quella piccola differenza di giorni scompariva nella fantasia del popolo. Di più, aveva 37 anni, ma la opinione generale gliene attribuiva 33; gli anni in punto di Gesù Cristo. Aggiungete che poco dopo la morte di Raffaello avvenne una

scossa di terremoto fortissimo in Roma, e tutta la città ne fu agitata, e il Vaticano si sentì come crollare sulle proprie basi, tanto che il Papa spaventato fuggì dal proprio appartamento e andò a rifugiarsi in un padiglione degli orti vaticani. Le Stanze e le Logge furono malconce dal terremoto, come se quelle pareti non volessero più stare in piedi dopo che era morto il grande pittore, che le aveva convertite in monumenti così insigni nell'arte e nella storia.

Tutte queste coincidenze di segni diedero naturalmente alla fantasia del popolo, e non del popolo soltanto ma anche della gente colta; tanto che un discendente di Pico della Mirandola, in una sua lettera in cui rende conto della morte del pittore d'Urbino, osa affrontare francamente il terribile paragone, e dice: — sì, il mondo si è scosso e le pietre si sono spezzate per la morte del pittore d' Urbino come si spezzarono per la morte del Nostro Signore. *Lapides scissi sunt.* — Da tutte le parti si levò un lamento. Il popolo di Roma e i grandi della Corte traevano in folla alla stanza di Raffaello; e veggendo la sua ultima opera collocata su quel giovane capo morto, molti scoppiavano in pianto. Lettere di ambasciatori e di privati, partite da Roma in quei giorni, non tralasciano di lamentare la scomparsa del gentile pittore. Baldassare Castiglione, scrivendo a sua

madre, dice: — Roma non mi par Roma; vi manca il mio poveretto Raffaello! —

Di lì a pochi giorni tutti i poeti d'Italia, da Lodovico Ariosto al Molza, intuonavano elegie di dolore per la scomparsa del grande artista.

Di quest'uomo meraviglioso, io debbo parlarvi, o signore; e ve ne parlerò come lo consentono i brevi termini d'una conferenza, cioè molto sommariamente; e Dio voglia non troppo indegnamente!

Il Vasari, che molto ammirava Raffaello, ma che molto non lo amava, ha messo una trascuratezza speciale nel narrare dei primi anni del pittore d'Urbino. Dice che studiò sotto il padre, Giovanni Santi, e che poi fanciulletto fu mandato alla scuola del Perugino in Perugia. La verità è che egli nella scuola del Perugino non entrò se non giovanetto già adulto. Le prime ispirazioni, i primi rudimenti dell'arte egli li ebbe invece in patria e dal padre, il quale era un pittore ondeggiante fra il buono e il mediocre.

Questo Giovanni Santi, possedeva una singolare cultura in ordine all'arte del proprio tempo. Amando moltissimo gli artisti, egli si informava con grande premura delle cose loro e sovr'esse esprimeva giudizî non sempre trascurabili. Come documento di questa speciale cultura artistica

del buon Giovanni, è rimasta una cronaca rozzamente da lui composta in terza rima ove sono celebrati quasi tutti i pittori contemporanei venuti in qualche fama. Per cui il giovine Raffaello cominciò molto di buona ora ad avere un concetto assai largo e vario dell'arte; e a gittare gli sguardi oltre i confini della piccola Urbino. Egli fino da giovinetto sentiva nominare in famiglia, fra gli altri, Paolo Uccello, Pier della Francesca, il Perugino, Melozzo da Forlì, Baldassarre Peruzzi, Leonardo da Vinci, Andrea Mantegna. Sopratutto del Mantegna il padre di Raffaello mostravasi caldo ammiratore. Negli ultimi anni della sua vita questo mediocre pittore ebbe un insperato trionfo, essendo stato, per intromissione dei duchi suoi padroni, invitato a Mantova a fare il ritratto di un cardinale Gonzaga. Là conobbe il Mantegna ed ebbe campo di ammirarlo in tutta la sua potenza, per cui non rifiniva di magnificarlo; ed è probabile che agli orecchi del figlio, ancora fanciullo, pervenissero, distinti su quelli degli altri pittori, gli elogi del grande discepolo dello Squarcione. Così il latte dell'arte veniva per tempo succhiato da Raffaello; e il senso della pittura, derivatogli "per li rami" dal padre, era prontamente accresciuto e nobilitato dai quei primi ricordi domestici.

Ma scarso, interrotto e quindi di piccola effi-

cacia, dovè essere l'insegnamento del padre, in quell'epoca troppo occupato in faccende e viaggi. Il vanto d'essere stato primo e vero maestro di Raffaello spetta invece (come ha dimostrato con validi argomenti il Morelli) all'urbinate Timoteo della Vite, allievo caro e insigne (lo dico con paesana compiacenza) di Francesco Francia bolognese. La maniera di Timoteo si manifesta innegabilmente ne' primi disegni e nelle prime teste del figliuolo di Giovanni. Solo più tardi, nel *Sogno del Cavaliere* e nella *Incoronazione della Vergine* comincia veramente ad esprimersi il magistero del suo secondo maestro, Pietro Perugino.

Ma per vedere un quadro che indubbiamente affermi la potenza personale di Raffaello bisogna che noi veniamo fino al 1503. Egli lo dipinse per la chiesa di San Francesco in Città di Castello e rappresenta lo *Sposalizio della Vergine.* Non è chi non conosca, almeno per delle stampe, questo quadro famoso, che è uno dei migliori ornamenti della Pinacoteca di Brera a Milano, ove oggi sorride nella sua grazia ingenua e nella vivezza de' suoi colori, come se fosse uscito da poco dalla mano del giovane artista.

Questo quadro è grandemente significativo per intendere Raffaello. In esso si afferma una singolarità tutta propria del suo ingegno e contiene, come in potenza, tutto lo svolgimento e le fasi

dell'arte sua. Esaminando il quadro di Raffaello in una stampa e confrontandolo ad una stampa del quadro consimile che il maestro avea dipinto, a prima giunta, credete d'avere dinanzi agli occhi lo stesso quadro del Perugino, tanto la imitazione della composizione è accurata, quasi servile. Ebbene, qui l'ingegno di Raffaello manifesta quella che potremmo chiamare la sua *fatalità geniale.* Egli è destinato, durante tutta la sua carriera artistica, a pervenire all'eccellenza movendo sempre sulle orme di qualcheduno; salvochè egli poi trova sempre modo di svelare le qualità individuali del suo ingegno per modo, che noi siamo costretti a dire: — Questo è Raffaello! Solamente Raffaello potrebbe fare così! — Dove altri annegherebbe nel plagio, egli si salva, si innalza e trionfa.

Raffaello era anzitutto uno spirito agilissimo, un'anima ascoltante, aperta a tutte le voci che sonavano nel campo dell'arte da presso e da lontano. Questo mi dà argomento anche a ricordare due sentenze di Michelangelo intorno a Raffaello. Una volta, da vecchio e sempre memore di certi dissidi fomentati da tristi, egli affermò che tutto quello che Raffaello da Urbino sapeva dell'arte, lo doveva a lui, Michelangelo; e questa affermazione, o signore, è falsa. Un'altra volta, discorrendo con Giorgio Vasari, disse che Raf-

faello l' eccellenza dell' arte sua non la doveva alla natura, bensì allo studio; e questo io credo che contenga una sembianza di verità, la quale va subito chiarita e precisata, per non aprire l'adito ad un grossolano errore.

Che Raffaello non avesse sortito da natura una eminente indole di artista, mi pare impossibile il pensare. Non si dipinge la *Disputa del Sacramento* nè la *Madonna di San Sisto;* non si ritrae dal vivo Leone X e Baldassare Castiglione, come li ha ritratti Raffaello, se la natura non vi ha arricchito di doti pittoriche straordinarie. Ma nel detto di Michelangelo, ripeto, vi ha una parte di vero, inquantochè lo spirito artistico del pittore di Urbino ebbe sempre a giovarsi di eccitamenti esteriori per suscitare, e rendere operose le facoltà geniali dell' artista, che stavano come aspettando nella parte più eletta dell'anima sua. Questo si avvera in tutte le fasi, e si riscontra in tutti gli aspetti della vita artistica di Raffaello.

Che cosa abbisognava a lui per prendere il campo nel regno dell'arte, per diventare quello che egli riuscì infatti, vale a dire un trionfatore e un dominatore? L' angusta cerchia della vita artistica di Perugia; il magistero del Vannucchi e del Pinturicchio, non sarebbero bastati. Rimasto in questa cerchia, Raffaello sarebbe indubbiamente riuscito il più squisito, il più deli-

cato, il più immaginoso dei pittori umbri. Egli avrebbe, in altri termini, portato al suo grande apogeo, quella forma di bellezza così casta insieme e così viva, che partendo da Nicolò Alunno e da Gentile da Fabriano aveva già toccato invidiabili altezze. Parecchi professori d'estetica oggi non dubitano di esclamare: così pur fosse accaduto! Ma che giova fantasticare davanti alla storia?.... Bisognava a Raffaello di slargare il suo spirito nella vita e nella cultura italiana; bisognava che egli sentisse tutto quello che vi era di vivo, di eletto, di irrequieto e di cercatore nella sua epoca; e che si stabilisse una specie di suggestivo contatto fra l'anima sua e l'anima del suo secolo. E in ciò gli sovvenne favorevolissima la fortuna; perchè nel 1503, volgendo la stagione di autunno, ebbe occasione di restituirsi nella sua Urbino, dove regnava, benedetto e circondato di tutta l'affezione del popolo, Guidobaldo da Montefeltro, il quale, seguendo l'esempio del suo predecessore, il duca Federico, insieme alla sua graziosa e coltissima donna, Elisabetta Gonzaga di Mantova, aveva costituito una piccola corte, dove erano in fiore tutte le delicate e leggiadre discipline di quell' epoca. Raffaello, giovinetto modesto, avvenente, simpatico, fu accolto con ogni maniera di carezze, come un fanciullo portentoso, in mezzo a quegli spiriti

eleganti, a quelle gentildonne piene di grazia e soavità. In questo ambiente così colto e così tutto pieno di modernità per i tempi suoi, Raffaello da Urbino sentì come slargarsi e moltiplicarsi le facoltà del suo spirito. In mezzo alla corte d'Urbino egli pervenne ad una estatica comunicazione coll'umanesimo dei suoi tempi, ascoltando i discorsi di Ottaviano Fregoso, di Bernardo da Bibbiena, non ancora cardinale, di Pietro Bembo, e soprattutto di Baldassare Castiglione, un uomo che aveva tutti gli abiti intellettuali e tutte le eleganze e tutte anche le maschie virtù del suo tempo; che seppe cogliere e illustrare in una nobilissima idealità il tipo del gentiluomo del Cinquecento, con un libro che è uno dei più rappresentativi che si possono leggere, quando, ben inteso, leggendolo, si abbia occhio allo spirito dell'epoca.

In quell'ambiente eletto e fortunato, il giovine Raffaello potè agevolmente arricchire e affinare la propria cultura d'artista. Egli non era il pittore isolato sopra un ponte a condurre qualche rigido affresco ascetico, ma l'artista mondano, l'artista del suo tempo, la cui anima poteva liberamente estendersi e rispecchiare le più elevate e complesse idealità della propria epoca. Mentre egli sarà rimasto incantato dalle eleganze di Emilia Pia e di donna Elisabetta, le quali, di-

mostrarono in diverse circostanze d'avere per lui una signorile e schietta affezione, avrà certamente aperta tutta l'anima sua ai discorsi di Baldassare, che insisteva sempre (il libro del *Cortigiano* ne fa fede) in quella sua gran massima, che la *Grazia* deve dominare il mondo.

E qui notate che per "Grazia„ il Castiglione non intendeva già quella piccola virtù, facilmente futile e smorfiosa, che ha poi dominato negli usi delle corti e del così detto mondo elegante. Con quella parola egli voleva invece esprimere una specie di signorile disinvoltura, destinata ad accompagnare e ornare tutte le azioni di un uomo dabbene, dalle più indifferenti alle più gravi. Non è uomo valente, non è uomo gentile, non è uomo di corte, chi non possegga la "Grazia„ in tutte le manifestazioni dell'esser suo; negli uffici pubblici e nella vita privata, nelle imprese guerresche e nella disciplina della pace.

Ora se noi pensiamo, o signore, al carattere dominante nell'arte di Raffaello, che fu appunto una specie di grazia dignitosa, atteggiata nelle forme più magnifiche e nelle espressioni più ideali, ci persuaderemo volentieri che bisogna unire i precetti di Baldassare Castiglione a quelli di Timoteo della Vite, di Perugino e di Pinturicchio per renderci pieno conto della educazione del giovane artista.

II.

Chi di voi ebbe la bontà di ascoltarmi quando, in questa stessa sala, narrai la vita di Leonardo da Vinci, ricorderà anche che io notava tristamente come tutti i periodi della vita artistica del grande toscano si chiusero con un dolore e con una sconfitta. La vita invece del nostro pittore ci presenta tutto l' opposto. Raffaello procedè di successo in successo, di trionfo in trionfo. Tutti i sorrisi della fortuna furono per lui.

Lo vedo bene, o signore, questo potrebbe destare in voi un senso di scarsa benevolenza, forse di antipatia. Ma pensate che Raffaello non fece mai nulla per demeritare il benefizio della fortuna; anzi, per quanto fu da lui, cercò sempre di mostrarsene degno.

Così allargato il suo intelletto, così ingentilito l'animo nella convivenza di tutti quegli eletti spiriti della corte d'Urbino, Raffaello si trova davanti al secondo periodo della sua vita. Il giovane pittore lascia la piccola città d'Urbino e viene a Firenze. Un orizzonte ben più vasto si schiude innanzi a lui. Nel 1504 egli arriva, o signore, nella vostra città, avendo appena 22 anni; e trova que-

sto gran focolare dell' arte in uno dei suoi momenti più fortunati. Michelangelo ha 30 anni; Leonardo ne ha 50; Fra Bartolomeo della Porta ne ha 35; Andrea del Sarto, giovinetto, comincia a fare le sue prime prove; Sandro Botticelli, ricordo glorioso del Quattrocento, volge al termine della sua vita. Raffaello d'Urbino, guidato dalla sua favorevole stella, trova in Firenze le accoglienze più gentili. Nella bottega di Baccio d' Agnolo ove si raccoglievano a veglia e a dispute feconde, e spesso anche concitate e irose, tutti i più grandi artisti della Firenze d'allora, egli è carezzato, ricercato, portato in palma di mano.

La sua giovinezza non dà ombra ad alcuno; tutti vogliono bene a questo giovane umbro che, venuto giù dalle sue montagne, si mostra tutto studio e tutta curiosità per arricchire il patrimonio delle sue cognizioni artistiche. Si offre a tutti graziosamente per discepolo e tutti volentieri gli fanno da maestro. E qui trova veramente modo di esplicarsi nel più largo senso quella peculiare qualità che ho notato più sopra nello spirito artistico di Raffaello. Egli è aperto a tutte le impressioni, egli ascolta tutte le voci. Lo si direbbe nato per imitare sempre, deliberato a imitare tutti; invece egli si accinge ad assimilare, a fondere, a trasformare tutto nella propria

individualità in modo così portentoso, che ben presto si pone sopra i mediocri e sta alla pari con i grandissimi. Infatti eccolo che subito si interessa delle vecchie pitture fiorentine e va a copiare al Carmine il Masaccio, il Filippo Lippi, il Masolino da Panicale; poi gira avidamente l'occhio intorno a sè; e dovunque trova una buona fisonomia d'artista, gli si mette ai panni e, senza farsi scorgere, trova modo di rapire a lui il suo segreto. Vede la *Gioconda* di Leonardo da Vinci e dipinge la *Maddalena Doni;* vede le *Sante Famiglie* di Fra Bartolomeo della Porta e dipinge la *Madonna del Granduca* e la *Madonna del Baldacchino.* Richiamato per breve tempo nell'Umbria, va al chiostro di San Severo e là nella parete di un grande affresco dimostra quanto vivi fossero in lui i ricordi dei maestri fiorentini e specialmente del Frate di San Marco; ricordi che non cesseranno mai più d'accompagnarlo e di manifestarsi nelle sue opere.

Molti lavori raffaelleschi di questa epoca potrei citarvi, ma quello che rivela di più il singolarissimo istinto eclettico di Raffaello è la *Deposizione della croce,* che per tanto tempo ha ornato la galleria Borghese in Roma. Lo studio di questo quadro e soprattutto un esame attento dei disegni e schizzi, con cui laboriosamente il pittore lo preparò (si trovano nelle collezioni di

Oxford, del Louvre, della Galleria Pitti), dimostrano quante impressioni d'arte occupavano in quell'epoca l'animo di Raffaello e se ne contendevano, in qualche guisa, il dominio. Sulle prime egli mette giù dei segni coi quali par che voglia rifare il processo dello *Sposalizio*, riproducendo e assimilando il componimento della *Deposizione* del suo maestro il Perugino, che ora si conserva agli Uffizi. Ma poi si pente, non parendogli forse prudente questo *bis in idem*. Cominciano in vario senso le ricerche e le prove. Il Mantegna, il Ghirlandaio, Frà Bartolomeo, lo stesso Michelangelo della *Madonna della Tribuna* concorrono a formare questa *Deposizione* raffaellesca, che nelle arie dei volti, negli atteggiamenti delle figure, persino nel girar delle pieghe si richiama a questo e a quello. Eppure chi, appena visto nel suo insieme il quadro, non vede, non sente l'anima di Raffaello? Le sparse modulazioni si fondono nella dolce e grandiosa sinfonia; e non si pensa più che a lui. Però l'opera di Raffaello in Firenze, comechè coronata di successi continui, non ha nulla di clamoroso, nulla di trionfale. Quando Pietro Soderini, gonfaloniere a vita della repubblica, vuole far eseguire certi affreschi, si parla un po' di Raffaello. Questi mette anche in mezzo la protezione della Corte d'Urbino; ma è inutile; il buon momento passa, e di Raffaello

non si parla più. Forse gli nocque la sua giovinezza inesperta e l'essere egli nè fiorentino nè toscano.

Il gran teatro della gloria di Raffaello non poteva essere Firenze; sarà Roma. Ma di quanto non è egli debitore a Firenze! Qui egli ha tesoreggiato nei più fioriti campi dell'arte; qui ha fatto le ali al grandissimo volo; qui il suo spirito fu visitato da visioni di paradiso. A Roma potrà averne di più grandiose, non di più fresche, di più pure, di più soavi....

Giorgio Vasari, nella vita di Sebastiano del Piombo, dice che al tempo di Leone X Roma era diventata la "patria comune„ di tutti i pittori d'Italia. È una frase superba ma inesatta, anzi ingiusta. Il movimento di attrazione di Roma verso tutte le parti d' Italia, nel senso dell'arte, era cominciato da un pezzo; si era molto accresciuto sotto Alessandro VI e aveva raggiunto il suo apice luminoso, regnando quella fiera e forte tempra di papa, che fu Giulio II, il quale non contento degli allori della guerra volle circondare il proprio pontificato con tutti gli splendori dell'arte, sottomettendo al suo spirito grandioso e violento i più alti e liberi spiriti del suo tempo. Egli fu il vero mecenate di Michelangelo; egli il vero iniziatore in Roma della grandezza

di Raffaello d' Urbino. Infatti quando Raffaello d'Urbino va a Roma, Giulio II ha già commesso a Michelangelo il proprio sepolcro; specie di delirio faraonico, alla esecuzione del quale la basilica di San Pietro non offre ampiezza sufficiente! Già le pareti della Sistina si aprivano dinanzi all'ingegno dantesco del grande fiorentino, il quale indarno si schermiva che la pittura " non era arte sua ". Papa Giulio volle che Michelangelo fosse pittore e a Michelangelo toccò di sottomettersi. Buono per noi, buono per la civiltà, chè da quella sottomissione uscì la pagina forse più meravigliosa dell' arte moderna!

Raffaello venne chiamato a Roma dal Papa, forse per suggerimento di un suo grande e potentissimo concittadino, il Bramante, che godeva tutto il favore di Giulio come architetto di San Pietro, che non amava Michelangelo e che forse nell'agile e multiforme abilità di questo giovinetto vedeva un utile strumento per la sua lotta col temuto artista di Firenze.

Fatto è che un bel giorno papa Giulio II dice a questo giovine venticinquenne: " Dipingimi la vôlta di questa stanza "; e Raffaello vi dipinge in quattro tondi la Teologia, la Poesia, la Giurisprudenza e l'Astronomia. Appena il Papa vede queste quattro figure che, non ostante le pareti fossero già in parte coperte da pitture insigni

(e basterà ricordare i nomi del Suardi, del Perugino, del Peruzzi, del Sodoma), egli dice a Raffaello: “ Leva via tutto e coprimi tu col tuo pennello questi muri! „. E Raffaello ossequente e sollecito si mette a dipingere e completa la Stanza della Segnatura!... Questa Stanza ha un'importanza davvero straordinaria. Non è solo la pagina più insigne nella vita del grande artista; è il cominciamento di tutta un' epoca nella storia dell'arte, è l' inizio di un movimento che dovrà riempire grande spazio della nostra storia artistica in questi ultimi tre secoli.

Vero fondatore della scuola romana, voi dunque capite che io pongo Raffaello; e lo direi anzi unico fondatore. Si suol citare Michelangelo ma a torto, io credo. Michelangelo era troppo colossalmente individuale per formare scuola nel senso che si usa e si deve dare a questo vocabolo. Michelangelo è un genio incomunicabile, oltre che per la sua stessa elevatezza trascendente, per quel che di scontroso e di geloso che è nel suo genio. Ma voi direte: come va dunque che abbiamo il *michelangiolismo?* Ebbene, io vi dico che il michelangiolesimo non è che una invasione che viene sì da Michelangelo, ma per l'intervento di Raffaello. Non potevano dei pittori mediocri avere la forza di appropriarsi in modo diretto, e quindi volgarizzare la maniera del ter-

ribile fiorentino. Questa sua maniera era come la clava d'Ercole, che nessuno poteva stringere e maneggiare. Bisognò che un altro genio, degno di stargli a fronte, si cimentasse con lui e si piegasse al suo metodo: bisognò che Raffaello dopo essere stato peruginesco, dopo essere stato vinciano, dopo essere stato imitatore di tanti altri, si atteggiasse per un momento anche ad imitatore di Michelangelo. Solamente egli, con quel suo privilegio singolarissimo di selezione, seppe prendere ciò che in Michelangelo vi era di comunicabile. Infatti, soltanto dopo l'*Isaia,* dopo le *Sibille* della Cappella Chigi, dopo le figure dell'*Incendio di Borgo,* allora soltanto il michelangiolesimo divenne cosa possibile; e fu anzi troppo facile a tutti il mettersi dietro a quella insegna perigliosa!

Io credo adunque di avere affermato cosa prettamente conforme alla verità storica, dicendovi che il vero, l'unico fondatore della scuola romana fu Raffaello d'Urbino.

III.

A costituire questa scuola abbisognava un genio vasto insieme o accomodante; e questa era appunto, o signore, la duplice qualità che distingueva, fra gli altri grandi suoi contemporanei, Raffaello. Egli potè imporsi ai pittori che venivano a Roma da ogni parte d'Italia, ai Veneziani, ai Padovani, ai Mantovani, ai Ferraresi, ai Bolognesi, ai Fiorentini, agli Umbri, potè imporsi a tutti perchè con tutti egli se la intendeva, con la sperimentata famigliarità nella pratica dell'arte. Ed essi, gli artisti, senza contrasto, addicavano il particolarismo della loro arte e lo deponevano ai piedi di Raffaello, perchè trovavano qualche cosa di loro stessi nella pittura di Raffaello. C'era, insomma, una specie di *do ut des*, una specie di scambio geniale, attraentissimo, che seduceva i pittori di tutte le parti d'Italia, rappresentanti istinti, maniere, ideali d'arte spesso notevolmente dissimili. E Raffaello graziosamente li tirava tutti dentro la sua orbita e li disciplinava, perchè a tutti aveva conceduto qualche cosa, da tutti qualche cosa

avea mutuato. Ognuno, a qualunque regione o tradizione italica appartenesse, si sentiva meno umiliato nel cedere alla supremazia romana, perchè il Raffaellismo si presentava come una federazione degna, come una apoteosi armonica concordata di tutte le scuole che si erano venute svolgendo in Italia.

E quale fu il carattere di questa scuola romana? L' argomento, o signori, meriterebbe di per sè solo una lunga conferenza. Il cattolicismo, giunto all'apice della potenza mondana, si crea e inspira un'arte conforme al suo genio moderno e ai nuovi bisogni suoi. Fino a quel tempo i pittori delle varie parti d' Italia avevano rappresentato il sentimento religioso con libera scelta, secondo l'indole e le tradizioni dei vari paesi; devoto, raccolto, e quasi monastico nell' Umbria; più vivace a Firenze; smagliante di bellezza felice e di pompa signorile a Venezia. Tutto ciò in Roma bisognava che si fondesse, generando finalmente un'arte cattolica, ossia universale. E mentre la Chiesa voleva un' arte in corrispondenza alla propria universalità, il pittore romano, guidato da questo grande impulso, dimenticava a poco a poco ogni intento particolare e sentiva che d'ora innanzi dalle sue pareti, dalle sue cupole, dalle sue tele, doveva parlare a tutta quanta la cattolicità. La Chiesa, dal canto suo, sentiva

ingrossare i tempi e s'affrettava a circondare di tutti i prestigi dell'arte il dogma, onde meglio preservarlo dai prossimi assalti. Aveva dominato il mondo nel medio evo con la pietà e con la scolastica; ma ora sentiva che la nuova società, tutta impregnata di umanesimo, meglio si sarebbe dominata con l'arte e con la bellezza.... Questa pittura romana, destinata a così grande ufficio, doveva avere, caratteristica speciale, una spiccata magniloquenza; e questo vi spieghi, signore, quel che di ampolloso, e di violento e di sforzato che troviamo talvolta nelle composizioni anche dei migliori. Quegli artisti vi danno l'idea di un oratore, il quale parli ad un grandissimo uditorio in una piazza smisurata. Egli istintivamente è tratto a forzare la voce e il gesto, perchè vuole che il senso della voce e del gesto arrivino ai lontani termini del suo uditorio....

IV.

Fedele sempre all'indole sua, anche a Roma Raffaello cercò un impulso esteriore da cui muovere, un esemplare grande in cui ispirarsi; e questa volta lo trovò nella classica antichità. Prima di recarsi a Roma, Raffaello si era trovato poco

a contatto dell' antico. Checchè ne sia del suo disegno delle tre Grazie a Siena, e per quanto a Firenze abbia visti e studiati i marmi che i Medici avevano raccolto, certo è che poco o punto il suo stile se ne risente. In Roma si trova davanti a tutti i tesori dell'arte greca e romana. Parecchi dei più meravigliosi marmi, che formano ora la invidiata ricchezza del Vaticano, erano già stati scoperti. Era stato scoperto l'Apollo di Belvedere, era stato scoperto il Laocoonte, il Torso, l'Arianna. Quasi non trascorre giornata senza che il sacro suolo non restituisca qualche frammento della antica bellezza. E gli artisti e gli umanisti e la Corte e il popolo li illustrano a gara e li accolgono in festa. Tutta questa suppellettile classica nell'anima di Raffaello ebbe un'efficacia grandissima. Egli vede quale grande partito potrà cavare da essa per le vaste composizioni che i Papi gli danno a eseguire e che egli rivolge di continuo nella mente. Da allora in poi l'antico diventa la suprema guida di Raffaello d'Urbino. Egli fonde e coordina nel suo spirito questo nuovo e grandissimo coefficiente a tutte le altre educazioni artistiche già da lui maturate a Perugia, a Urbino, a Firenze; e con la guida dell'antico va in cerca di un ideale che degnamente risponda alle nuove richieste dell'arte cattolica.

E mostrò subito d'averlo trovato con gli affre-

schi nella *Stanza della Segnatura*. Questa camera, veduta oggi, produce un senso di tristezza. Quanto guasto ha fatto il tempo a quelle pitture! Dapprima subì il sacco di Roma; poi per rimediare ai guasti orribili della soldataglia, fu incaricato Sebastiano del Piombo. Cattiva scelta! Sebastiano del Piombo, l'invidioso, il nemico di Raffaello, l'eccitatore maligno degli ingiusti sdegni di Michelangelo! Che coscienza mai avrà egli potuto mettere in impresa così ardua e delicata? Fatto è che nel 1536, essendo Tiziano in Roma, passeggiava un giorno a braccetto col suo compaesano per le Stanze e per le Loggie. Voltosi a lui d'improvviso gli chiese: " Chi è stato quell'asino che ha restaurate queste pitture? „ E Sebastiano dovette confessare che era stato lui!

Ma il male non si è fermato qui. Nel secolo XVII Carlo Maratta fu incaricato di restaurare le pitture di Raffaello per comando di Innocenzo XI. Questo buon Maratta procedeva a certe sue lavature " con vino greco e panni bianchi „ così maledettamente disinvolte, che lo spirito pubblico se ne commosse e vi fu gran sussurro per tutta Roma, onde impedire tanto vandalismo. Ma intervenne il Papa e dette ragione a Maratta perchè egli, il Papa, aveva dato la commissione! Questo vi spieghi abbastanza perchè adesso quelle pitture sono poco più che l'ombra di loro stesse.

Quanto più fortunate, per esempio, le pitture del Pinturicchio nell'appartamento di papa Borgia! Paiono uscite ieri dal pennello del suo autore, perchè nessuno ha mai pensato restaurarle. Per cui, voi lo vedete, o signore; tante volte c'è da augurarsi al mondo di non esser troppo celebrati!... Fatto sta che le pitture neglette del Pinturicchio ora sorridono di tutto il loro bel colorito, mentre, al piano superiore, quelle di Raffaello scontarono la loro celebrità, venendo esposte a tutte le ingiurie della insipienza e della presunzione restauratrice.

Ma ad onta di questo, chi guardi in quelle stanze con occhio attento e sopratutto chi si adopri a coordinare il concetto informatore di quei dipinti, non può, direi quasi, non genuflettere il proprio spirito davanti alla grandezza del pittore d' Urbino. Il quale a Roma manifestò in grado eminente una dote di cui prima non si aveva per anche la misura piena; voglio dire di essere un geniale concettista libero e originale.

La Stanza della Segnatura non è un insieme di dipinti collegati fra loro da un qualche simbolo come vediamo in tanti palazzi e in tante chiese; no, qui siamo in presenza della apoteosi del cattolicismo alleato con l' umanesimo; qui è celebrata, in un poema di segni e di figure, tutta la gloria del secondo Rinascimento italiano!

Nella vôlta abbiam detto che Raffaello dipinse la Poesia, la Teologia, la Filosofia e la Giurisprudenza, messe là come i sommi principii direttivi della vita civile e religiosa. Accanto ad ognuna di esse, pure nella vôlta, sta un primo quadro, che è come una più viva illustrazione del concetto astratto, già personificato nelle belle figure delle Virtù. Così, vicino alla Giurisprudenza si vede rappresentato il *Giudizio di Salomone,* una specie di giustizia primitiva, elementare, mitica. — Accanto alla Poesia egli mette *Apollo* e *Marsia,* appropriatissimi a simboleggiare l'assidua lotta, la eterna lotta che in tutti i tempi servì di stimolo e di incremento a tutte le arti. Di fronte alla Filosofia si vede una Musa pensosa (forse Urania) ascoltante l'armonia delle sfere, fissa sopra un globo armillare, tutta compresa dal concetto dei mondi fatti da Dio in *numero, pondere et mensura.* Di fianco alla Teologia, Raffaello dipinge *La colpa di Adamo,* ossia tutta la storia della umanità, quando alla maniera di sant'Agostino e di Bossuet, la si voglia considerare come un gran dramma sacro, un poema religioso. — Alla figura della Giurisprudenza corrispondono due episodi storici e giuridici: *L'imperatore Costantino che dà le Pandette a Tribuniano,* e *Il papa Gregorio che bandisce i Decretali.* Ecco il diritto romano e il diritto ca-

nonico, le due forze meravigliose dalle quali uscirà il Medio Evo colle sue lotte e affermazioni potenti. — Corrisponde alla Poesia *Il Parnaso,* dipinto in una delle pareti, con Apollo in cima, il bellissimo Dio che suona e canta; circondato dal coro delle Muse e dal sacro stuolo dei poeti, accompagnati dalle care donne che in vita li amarono, li fecero soffrire, li ispirarono. Il concetto artistico della Filosofia è meravigliosamente svolto e completato con la *Scuola d'Atene,* un modello di composizione euritmica. — E finalmente alla Teologia corrisponde *La Disputa del Sacramento,* forse, anzi senza forse, la più elevata, ideale, bella, fra le composizioni di Raffaello Sanzio. Se l'idea venne da Giulio II, bisogna dire che il Papa ebbe un presentimento del suo grande significato. Notate una coincidenza strana! Mentre Raffaello dipingeva la *Disputa* capitava a Roma un frate tedesco, un giovine tutto chiuso in sè stesso, dallo aspetto nordico, dall'occhio meditabondo. Era Martino Lutero il quale, nel fervore della sua prima fede, era venuto, come tanti Tedeschi, in pellegrinaggio a Roma. S'aspettava di trovare la mistica Gerusalemme, invece (a detta sua) aveva trovato qualche cosa che gli ricordava Sodoma e Babilonia. Forse in quell'epoca il frate ribelle cominciò a pensare il motto: “Io farò un buco in questo

tamburo „ che fu poi il grido di battaglia, che eccitò tante sollevazioni di anime e doveva rompere la unità spirituale nel mondo cristiano. L'unità del mondo cristiano stava per rompersi, e precisamente il dogma che doveva servire di principio a tutte le altre negazioni, era appunto quello dell'Eucaristia. E allora un giovane pittore d' Urbino segnava in una pagina immortale la glorificazione di questo dogma!... Poi verrà il Bellarmino e i Gesuiti col loro apostolato di riconquista; e il Concilio di Trento con l'Antiriforma; ma a difesa del dogma, per certe anime, varrà forse meglio di tutti questo argomento di sovrana bellezza espresso dal pittore in una parete del Vaticano....

Qui si apre l'epoca in cui Raffaello, forse perchè ha raggiunto una specie di apice, incomincia a somministrare delle forti prese alla critica. Già egli si eleva troppo; tutti sono intorno a lui ammirati e quasi genuflessi. Il Papa, non contento di averlo pittore di palazzo, lo fa architetto di San Pietro. Poi gli dà un incarico che sarebbe stato da solo bastante a riempire la vita di un uomo centenario e a domare i muscoli di un Ercole. Gli dà niente meno che la missione di risuscitare tutta la Roma classica, di notare e illustrare tutti i monumenti dell'antichità pagana.

Leone X, preso da una specie di furore di restaurazione classica, vuole che tutto quello che è rimasto di pregevole e di salvabile della antichità, si salvi e si illustri; e ne incarica Raffaello. Ed ecco Raffaello a capo anche di questa grandissima impresa! Egli allora con la meravigliosa agilità del suo ingegno, si converte in un grande archeologo; e non solo di Roma si occupa; ma in Sicilia, in Grecia, in Provenza, manda uomini di sua fiducia, che lo ragguaglino di memorie, di disegni, di schizzi, per poter con opportuni confronti misurare le rovine di Roma. Intanto egli conduce e termina una relazione al Papa che avrebbe fatto onore al più consumato archeologo del suo tempo.... dirò meglio, o signore; nessuno degli archeologi contemporanei avrebbe saputo fare altrettanto. E in vero Raffaello, in mezzo ai pregiudizî del tempo inevitabili sempre, ci manifesta, oltre l'intuito sicuro del bello, tanto rispetto alla verità e un tale *senso storico* dell'arte delle varie epoche, che, leggendo oggi la sua relazione, siamo costretti a stupirne come di un felice anacronismo.

V.

In mezzo a tanto lavoro era possibile che tutto ciò che usciva dalle mani di Raffaello fosse una espressione meditata e serena delle sue forze, una fioritura eletta della sua coscienza d'artista? No. E fu allora che da Raffaello uscì fuori il Raffaellismo; fu allora che cominciò l'opera davvero soverchiante dei suoi allievi. Allievi ne ebbe molti, come sapete, ed alunni artisti di primo ordine; basti ricordarvi il Penni, il Pippi, Giovanni da Udine, Polidoro da Carreggio, Perino del Vago.... Disgraziatamente in tutte queste produzioni farraginose e frettolose che dovevano uscire di giorno in giorno da quella specie di associazione pittorica, tutto non poteva essere eccellente. Talvolta di Raffaello non abbiamo che il nome: talvolta vediamo la mano, ma si capisce (come fu detto con frase felice) che *il suo pensiero era assente.* Ecco perchè quando pensiamo a Raffaello ci sentiamo compresi di ammirazione; quando pensiamo al “ raffaellismo „ l'animo nostro si sente come allontanato da lui.

Però ogni tanto, anche in questo periodo, Raf-

faello si ricorda chi egli è e sente il bisogno di riaffermare con qualche opera la sua meravigliosa potenza. E allora egli nella villa di Agostino Chigi dipinge la *Galatea,* con cui pare fissato in perpetuo il tipo elegantissimo della pittura mitologica; allora egli dipinge *Santa Cecilia,* la bella santa che si lascia cadere di mano le canne dell'organo terreno, avendo l'anima tutta assorta nelle melodie degli angeli. Allora egli dipinge la *Madonna di San Sisto,* la più bella, la più trionfale di tutte le madonne del mondo.

E a proposito di tutte quelle sue madonne lasciate che io vi accenni anche qualche cosa della religiosità della sua pittura. Una delle critiche, che si fanno a questo grande pittore, uno dei moventi anzi che hanno determinato quel moto di reazione che fu detto *preraffaellista* e che più schiettamente dovrebbe dirsi *antiraffaellista,* nacque appunto dall'aver negato il senso schietto e puro della religiosità ai suoi dipinti. In altri termini si è detto che la religiosità dell' arte, per colpa di Raffaello, subì in qualche modo una degenerazione. È vero questo? Prima di tutto quando si parla di questa benedetta religiosità dell'arte vorrei che si spiegassero un poco i termini di un soggetto così sottile, così delicato e controverso. Dove comincia la religiosità dell'arte? Dove finisce? E poi quelli che seggono in cattedra

a disertare e sentenziare su questo argomento sono sempre giudici competenti?... Per esempio, Giovanni Ruskin nella sua fredda anima di presbiteriano anglosassone, nel suo aborrimento per il Papa e per il cattolicismo, è egli proprio un buon giudice intorno alla religiosità delle madonne in genere e specialmente delle madonne di Raffaello? E il signor Ippolito Thaine, questo rigidissimo positivista, è proprio in grado di giudicare la religiosità, non solo di Raffaello, ma di tutte le pitture sacre del Cinquecento?... Eppure noi Italiani accogliamo in ginocchio le sentenze di questi signori come se fossero dei responsi infallibili! Io invece vi confesso che, trattandosi di pittura religiosa, preferirei molto volontieri alle sentenze dei Ruskin, dei Thaine e di tanti altri, un semplice plebiscito di spiriti sinceramente religiosi; perchè mi pare che sia qui più che mai il caso in cui ciascuno dovrebbe giudicare nella propria materia. Quanto alle madonne di Raffaello, se guardo quella di San Sisto, io rimango commosso come davanti alla glorificazione della casta bellezza femminile; quanto alle altre, non avranno tutte (concedo volontieri) lo ascetismo semi-bizantino delle madonne di Cimabue e di Duccio da Siena, non il raccoglimento monacale di quelle del Francia e del Perugino. Sono, se volete, delle gentildonne del Cinquecento

belle, soavi, eleganti; ma volentieri l'animo mio si porta verso di loro con senso di adorazione, perchè veggo la loro umana bellezza spiritualizzarsi e idealizzarsi nella santa effusione della maternità!... E questo mi basta, o signore, per non sottoscrivere a sentenze date in senso contrario, con autorità e competenza molto dubbie.

Quanto poi a certi altri aspetti di quest' arte del Cinquecento, che realmente non legano più col nostro gusto, io vi esprimerò solo un' osservazione. Noi abbiamo spezzato nella nostra coscienza quella grande unità morale e storica, che creò l'arte del nostro secondo Rinascimento. Noi, o signori, diciamolo, se ci piace, a nostra gloria, siamo anzitutto dei critici, che più delle cose fatte amiamo le cose in formazione, quindi siamo attratti da uno spirito invincibile di predilezione e di curiosità per tutto quello che si fa, per tutto quello che si volve, per tutto quello che non è ancora arrivato. Quando un ciclo è chiuso, un fatto è compiuto, ridiventa qualche cosa di freddamente oggettivo per noi, qualche cosa che non è più in pieno accordo con la nostra coscienza, inquieta e cercatrice; e principiamo ad amarlo meno.

Per questo alla nostra coscienza di critici e cercatori fanno un effetto di grande genialità, per esempio, i Primitivi, che noi volentieri ammiriamo anche quando tradiscono la loro inespe-

rienza, perchè ci sembra di assistere, come in un dramma spirituale, all'evolversi della loro facoltà estetica e al graduale maturarsi della loro potenza tecnica e operativa. E ogni volta che uno di quei pittori dell'epoca relativamente incompleta mette ne' suoi quadri una intenzione e vince una difficoltà (intenzione e difficoltà che vedute in un quadro del Cinquecento ci lascierebbero freddissimi), esso assume ai nostri occhi l'aspetto e il valore di una gioconda meraviglia, precisamente come riesce a noi letterati di meravigliarci quando nei *Fioretti* o nelle *Vite* del Cavalca ci imbattiamo in un traslato vivo, che ci dà un senso improvviso di arditezza e un profumo quasi di modernità.

VI.

Del resto (e mi approssimo a finire) io vorrei, o signore, che, nello studiare Raffaello, teneste conto di una sentenza di Wolfango Goethe, il quale in materia d'arte aveva una profonda competenza, non solo perchè era un ingegno sovrano ma perchè era uno spirito eminentemente sereno. Volfango Goethe aveva l'abitudine di tenere

sempre sotto gli occhi delle stampe di composizioni di Raffaello, e le esaminava quotidianamente. Un giorno si compiaceva dell' una, un giorno dell' altra; poi tornava da capo a guardare, a studiare, ad ammirare. Interrogato dall'Eckermann perchè questo facesse, egli diceva: " Per mantenere familiare col mio spirito l' idea della perfezione della forma. „ E questo è tanto vero che trova anche un riscontro nel nostro sentire e parlare quotidiano. Allorchè ci troviamo di fronte a una vera e completa bellezza, quando quel senso di dolce turbamento che essa ha suscitato in noi vogliamo esprimere con un solo vocabolo, diciamo: bellezza *raffaellesca*.

Dopo questa grande caratteristica notata giustamente dal Goethe nelle opere di Raffaello, cioè di avere egli saputo cogliere con semplicità e chiarezza la formosità armonica e piena delle cose, lasciate che ne ricordi un' altra, e che fa nobilissima testimonianza del merito di Raffaello nella storia dell' arte, giustificando l' altissima ammirazione di cui fu oggetto vivo e l' immenso compianto da cui fu accompagnata la sua morte. Ma qui io non posso far altro che rendermi debole interprete di una pagina eloquente del mio illustre e compianto cittadino Marco Minghetti, il quale nella fine del suo bel libro sul pittore sovrano, consacra parole eloquenti ad enco-

miare la " elevatezza morale „ che rappresentano insieme la vita e le opere del pittore d'Urbino. Il quale, dice il Minghetti, non segnò una linea nè diede un colpo di pennello che non tenda ad ingentilire il nostro spirito, mentre nulla troviamo nelle opere sue che al nostro spirito porti degradazione o turbamento. A questa altezza morale delle opere di Raffaello s'unisce la buona testimonianza nella vita. Egli fu sempre giusto e cortese con tutti. Per non citare che un fatto, mentre Michelangelo qualche volta si lasciava andare a dei moti immeritati d'ira verso di lui, egli non ebbe mai che parole di rispetto verso il grande fiorentino; anzi (ce lo narra il Condivi) fu spesso udito esclamare: Ringrazio Dio che mi ha fatto nascere a questo mondo insieme a Michelangelo!... Lo so bene; questa bontà morale e ideale delle opere di Raffaello, che trova così degno riscontro nella sua vita, farà sorridere coloro, che ormai si sono abituati a non disgiungere l'immagine del genio da quello della delinquenza. Ma che cosa volete! io non mi sono ancora acconciato a certe novissime teorie. Per quanto si voglia agitare e tormentare in tutti i sensi questo benedetto argomento della moralità dell' arte, per il quale si sono versati tanti fiumi di inchiostro, un fatto rimane sempre vero; ed è che è brutto e vile

l'artista quando si colloca mediatore e sollecitatore compiacente fra la nostra coscienza e gli istinti meno nobili della nostra natura. Tutto il resto è sofisma e paralogismo.

Rallegriamoci dunque senza alcun riguardo, rallegriamoci di tutto cuore che il nostro grande pittore abbia alla eccellenza dell' arte sempre accompagnato un nobile rispetto alla dignità di essa. Compiacciamoci di trovare questo punto luminoso nel nostro Cinquecento tanto bistrattato e calunniato; anzi proclamiamo alto che questo punto luminoso è tutt' altro che isolato. Ne abbiamo bisogno, o signore! La storia di questa nostra grande epoca, noi, pur troppo, l'abbiamo troppo facilmente abbandonata alla discrezione di giudici forestieri, che dicono di amarci, e sarà anche vero; ma il loro amore somiglia spesso all' amore dei medici per i cadaveri, che stanno squarciando sulle tavole anatomiche.

E ricordiamolo; noi a forza d' aver paura di passare per dei *chauvins*, finiamo per mettere alla mercè di tutti i grandi documenti del nostro passato. Intanto che noi lasciamo dire e fare, a poco a poco, tutto si oscura, tutto si impiccolisce e va in controversia nei periodi più belli della nostra civiltà. Credetemi, o signore; un po' di *chauvinismo*, anche per noi, ogni tanto, farebbe così bene!... Esso ha fatto la forza dei francesi, de-

gli spagnuoli, degli inglesi, e di tutti i popoli; mentre questo compiangerci continuo, questo renderci sempre umili e arrendevoli dinanzi alle negazioni di tutti, ci ha condotto a termini molto infelici. Ma come, poche settimane fa, aveste la fortuna di sentire dalla bocca di Giosuè Carducci che l'ideale cavalleresco del tempo dell'Ariosto non era niente affatto spento fra di noi nel Cinquecento, come certi critici nostri, sempre facendosi eco compiacente degli altri, avevano sentenziato; e come sentirete dirvi fra poco da Ernesto Masi che nella Italia di quel tempo, in mezzo alla corruttela, all'indifferenza e al cinismo di molti, vigoreggiarono anche delle pure e nobili coscienze con aspirazioni eroiche verso il rinnovamento dell'ideale religioso, così consentite che io pure vi dica che mi compiaccio altamente ogni volta che, come italiano e come uomo, io mi rivolgo a quella nostra grande epoca; e sono lieto di ricordarvi anche una volta che il Cinquecento italico non è tutto nell'Aretino, nel Franco, nel Sodoma, in Sebastiano del Piombo; esso vanta dei nomi che splendono nella storia umana come dei fari di luce sfolgorante insieme e purissima. Uno di questi è senza dubbio Raffaello da Urbino.

MICHELANGELO BUONARROTI

(1474-1564)

CONFERENZA

DI

John Addington Symonds.

L' autore di questa conferenza, fu un inglese amicissimo e studiosissimo dell'Italia. In Italia aveva da lungo preso dimora, e qui morì, precisamente a Roma, il 19 aprile dell'anno scorso (1893). Era nato a Bristol nel 1840 e fu professore all'Università di Oxford. L'opera sua principale è una *Storia del Rinascimento in Italia* in 7 volumi. Pubblicò pure un'introduzione alla vita di Dante, il grande articolo sull' istoria d' Italia nell' Enciclopedia britannica, molti saggi sull'Italia e la Grecia, una vita di Michelangelo in 2 volumi. Tradusse pure in inglese parecchie opere italiane. Questa conferenza fu da lui consegnata in inglese poco prima di morire; e fu tradotta dalla signora Ida Falorsi.

Signore e Signori!

Non posso cominciare la mia lettura, senza prima esprimervi il profondo sentimento ch' io provo per l'onore che il vostro invito mi conferisce. Io, Inglese, sono invitato a parlare nella città di Firenze, davanti ad un uditorio di Fiorentini sopra uno dei Fiorentini più illustri. Nessuna cortesia potrebbe giungere più gradita all'animo di uno studioso e di uno scrittore.

È stato spesso osservato che il Rinascimento fu un periodo di uomini dalle multiformi attitudini e di universali genialità. Vi noveriamo uomini come Leon Battista Alberti, il quale insieme alla letteratura, alla scienza e alle matematiche, esercitò la pittura e l'architettura, e si segnalò per forza ed agilità fisica; uomini come Leonardo da Vinci, dei quali è dubbio, se le stesse facoltà artistiche non fossero inferiori alla originalità delle loro invenzioni scientifiche;

principi come Lorenzo de' Medici, che furono uomini di stato, poeti, filosofi, critici della più squisita sensibilità, raccoglitori di antichità, inspiratori della gaia vita e della moda; e finalmente, vi vantiamo Michelangelo Buonarroti.

Mi propongo di parlare di Michelangelo sotto il suo quadruplice aspetto di scultore, di pittore, di architetto e di poeta. In vita, fu ritenuto eccellente in ognuno di questi rami dell'Arte. Benedetto Varchi in un' Orazione letta all'Accademia Fiorentina, gli decretò una quadruplice corona, e ve ne aggiunse una quinta proclamandolo " amatore divinissimo ".

Michelangelo si professò sempre essenzialmente scultore. Diceva a Giorgio Vasari che " a Settignano aveva succhiato lo spirito dello scalpello col latte della sua nutrice ", la quale era figlia e moglie di scalpellini. Chiamato a dipingere la Cappella Sistina, protestò che la pittura non era mestier suo; e più tardi, allorchè Leone X insistè perchè egli completasse la facciata del San Lorenzo e edificasse la Nuova Sagrestia e la Libreria, amaramente si dolse di non aver mai studiato architettura.

Tuttavia Michelangelo riteneva l' arte del disegno eguale in ogni suo ramo e indispensabile strumento di tutte le scienze, e tale teoria è da lui chiaramente esposta nelle famose Conversa-

zioni di San Silvestro in Roma, che ci sono state conservate dal pittore spagnuolo, Francesco d' Olanda.

Il primo passo per un artista consisteva, secondo lui, nel rendersi padrone del disegno lineare con penna, inchiostro, gesso o punte di metallo. E il solo soggetto che Michelangelo considerava degno d' imitazione, era il corpo umano nudo; perciò sosteneva che la profonda conoscenza delle proporzioni fisiche e anatomiche dell' uomo, era essenziale all' architettura scientifica. È evidente che una viva genialità lo traeva alla scultura, di cui la forma umana è l'assoluta ed esclusiva preoccupazione. I paesaggi, gli edificî, i fiori, le ricche stoffe, i gioielli, i mobili, che hanno una parte così importante nell' arte del quattrocento — nel Ghirlandajo, in Benozzo Gozzoli, in Piero di Cosimo, in Sandro Botticelli e persino in Leonardo da Vinci — Michelangelo li escludeva rigorosamente dalla sua sublime ed astratta sfera dell' arte. L' unico elemento decorativo che egli introducesse nella vôlta e nella parete occidentale della Cappella Sistina, fu la forma umana maschile e femminile; maschile principalmente, in ogni possibile attitudine. Egli sdegnò quei problemi di prospettiva aerea, quelle squisite gradazioni di luce e d' ombra, quelle così dette sfumature, che formavano la principale

delizia del magico Leonardo. Linee austere del corpo, che cominciavano dagli studî anatomici del cadavere, e s' inalzavano agli elaborati e maravigliosi studî del nudo vivente; — questa fu la severa scuola nella quale Michelangelo esercitò il suo genio giovanile. È vero che egli passò il primo anno di tirocinio nella bottega del Ghirlandajo, dove imparò l' arte della pittura a fresco, e seguì il misto stile del quattrocento; ma quando entrò nei Giardini di Lorenzo de' Medici a San Marco, l'ambiente a lui più conforme, dette nuovo impulso al suo genio. Il maestro Bertoldo, deputato da Lorenzo de' Medici all' insegnamento dei giovani artisti, era stato seguace di Donatello, e l' influenza di Donatello improntò di sè l'adolescenza del Buonarroti, e potè su lui durante tutto il viver suo. Noi lo sentiamo nel tipo delle faccie adottate pel David, per Giuliano de' Medici, per il così detto Adone e Vittoria del Museo Nazionale: lo riscontriamo di preferenza nelle mani grandi e nelle lunghe dita muscolose, che danno un' impronta particolare alle sue statue, come al Captivo del Louvre.

Avendo toccato della prima educazione di Michelangelo, voglio ricordare due maestri che, pare, abbiano avuto una diretta influenza sul suo stile. L'uno fu Jacopo della Quercia, lo scultore senese, i cui bassorilievi sulla facciata di San Petronio a

Bologna, suggerirono a Michelangelo il trattamento del soggetto della creazione di Adamo ed Eva nella Cappella Sistina; l' altro fu Luca Signorelli. Il grande pittore di Cortona fu di temperamento conforme assai al Buonarroti. Ambedue si compiacevano del nudo, dell' anatomia, della inesauribile varietà di attitudini che può essere studiata nel corpo umano. L' immaginazione di ambedue era veemente, sublime, contrassegnata da terribilità piuttosto che da grazia o da dolcezza. Il Signorelli, non meno di Michelangelo, sdegnò la vaghezza degli accessorî meramente ornamentali. I contemporanei notarono l' intima connessione fra i due artisti. Il Vasari, come di un fatto conosciuto, scrive: " esso Michelangelo imitò l'andar di Luca, come può vedere ognuno ".

Non deve ritenersi per questo che il Buonarroti fosse seguace di qualsivoglia maestro a lui precedente. Il vero sta nel parere contrario. Niun grande artista ebbe mai un' individualità più imperiosa, una più libera originalità di genio. Non v' è della sua mano uno studio dal nudo, non un frammento di scultura in marmo, non una figura dipinta a fresco, non un architrave o nicchia, non un sonetto, non la sentenza di una lettera, che non faccia immediatamente distinguere la sua dall' opera altrui. In ciò egli

offre un gran contrasto con Raffaello, il cui maturo stile era formato da successivi atti di assimilazione o imitazione, che dal Perugino possono chiaramente seguirsi, per Leonardo, e per Fra Bartolommeo, sino alle antichità romane ed a Michelangelo.

Il giovane Buonarroti doveva tutto allo studio della natura. Dotato di un peculiar dono del sentimento di essa, cominciò dal copiarla con quanta maggior cautela potè, senza chiederle in qual maniera gli altri uomini avessero risguardato o tratteggiato i suoi capolavori. Egli gettava una solida base per il termine della sua virilità, coi realistici disegni dal vero. Ciò si manifesta in tutte le opere della sua carriera giovanile. Restiamo meravigliati dinanzi al realismo del *Bacco,* ch'egli eseguì per Jacopo Gallo a Roma. L' ideale bellezza della *Pietà* a San Pietro, si combina colla profonda anatomica accuratezza nella modellatura del *Cristo morto.* Ma la statua che mostrò il realismo di Michelangelo nella sua luce più forte, è il *David,* che stette tanto tempo sulla gradinata del palazzo della Signoria. La scala di questa stupenda figura è colossale. Ma il tipo scelto è quello di un giovane appena formato. Michelangelo aveva letto che, quando si avventurò contro il gigante Filisteo, David era soltanto: “ giovinetto, sano e di bello aspetto „;

ecco perchè gli dette quel gran capo, quelle mani colossali, che sono fuori di proporzione per il tòrace della figura ancora imperfettamente sviluppato. Noi sentiamo che il suo David ha ancora due o tre anni per crescere, per consolidarsi, per espandersi, prima di raggiungere il suo pieno sviluppo. Non si può negare che questa devozione alla realtà, traesse seco nel David, qualche sacrificio di grazia e di bellezza. V' è un po' di goffaggine nella testa disquilibrata, nelle mani sproporzionate, di cui ci rendiamo conto soltanto quando ci ricordiamo quanto sinceramente lo scultore amasse la verità. Lo stesso si può dire circa l' espressione repulsiva e l' atteggiamento del *Bacco*. Nel desiderio di afferrare il momento di ebrietà incipiente, Michelangelo neglesse le armonie dell'arte idealizzante. Insisto su questo punto, poichè si crede comunemente che Michelangelo fosse un idealista, o uno schiavo delle tradizioni classiche; mentre la verità è nel contrario più assoluto. Vedremo poi in quali condizioni fu obbligato a sviluppare un tipo fisso di fisica bellezza.

Le statue di cui ho parlato, posero Michelangelo nella prima classe dei maestri di disegno; e gli procurarono una nuova chiamata a Roma dal Papa, che, fino a un certo segno, è stato il suo cattivo genio. Era inevitabile che Giulio II

e Michelangelo dovessero contrarre intimità. Essi erano uomini di egual calibro e dello stesso temperamento — grandiosi nei loro disegni, fieri nella esecuzione dei loro piani, terribili nella violenza e nel vigore del loro genio; — uomini costrutti moralmente e materialmente con linee di forza e di grandezza, piuttosto che di grazia e di sottigliezza; uomini in cui niente era di volgare o di mediocre, i cui stessi difetti erano improntati di passione e di grandezza. Essi s' incontrarono come nubi cariche d'elettricità, pregne di tempeste e di lampi. Di primo tratto s' intesero l'un l'altro. Il resultato dei loro primi colloqui a Roma fu uno schema, che traeva seco la distruzione della vecchia Basilica di San Pietro. Papa Giulio decise di erigersi un gigantesco monumento mentre era ancora in vita. Doveva essere una montagna di marmo ricoperta di più di quaranta figure colossali: Profeti e Sibille; Allegorie delle arti e delle scienze; Statue di vittorie e di provincie prostrate, ascendenti verso una sommità sulla quale gli angeli elevavano nell' aria il sarcofago del Pontefice, mentre la Terra piangeva per la sua perdita e il Cielo si rallegrava per l' assunzione della sua anima all' eterno godimento. Lo schema di Michelangelo era così stupendo che l'abside della Basilica non poteva contenerlo; laonde Giulio II decise l'im-

mediata distruzione della venerabile Madre chiesa occidentale. Questo atto aveva un gran significato. Non indicava solamente l'imperiosa natura del Papa, il quale spazzava via qualunque cosa contrastasse ai suoi ambiziosi disegni; ma simbolizzava anche quel mondano spirito del Rinascimento, entusiasta per la gloria, indifferente per la santità delle tradizioni religiose. Segnava un'epoca nuova nella storia della Chiesa, presagiva lo scisma Luterano e annunziava la reazione cattolica. La presente Basilica di San Pietro rimane un colossale simbolo in pietra di tutti quei cambiamenti che separarono il medio evo dall'età moderna.

Questo disegno fu disastroso per Michelangelo, poichè lo condusse a quello che il Condivi chiamò — la Tragedia della Tomba di Giulio, — una tragedia prolungata per cinque atti dolorosi, su un periodo di più di quaranta anni pieni di perplessità e d'angoscia. Per prima cosa, Michelangelo fu mandato a scavare il marmo a Carrara; tornato a Roma trovò che il Papa aveva perso ogni interesse nel monumento, e furioso per il modo con cui fu trattato in Vaticano da alcune guardie e da alcuni prelati, egli se ne partì con aspre parole; tornò in Firenze, rifiutò di ascoltare messi di Giulio e disubbidì ai Brevi papali che lo richiamavano.

Ma la tomba gli pesava come una macina attorno al collo. Papa Giulio non intendeva abbandonare intieramente l'idea del monumento. Dopo la sua morte, i suoi eredi entrarono in una serie di contratti collo scultore, in ciascuno dei quali era involto qualche cambiamento nel disegno, e così le statue che erano state sbozzate per il primo disegno, divennero inutili via via che lo schema andò facendosi graduatamente più angusto. Le rovine del disegno originale sono sparse in Francia e in Italia, nei due sublimi Captivi del Louvre, nella Vittoria e nell'Adone del Museo Nazionale, nelle grottesche figure nude del Giardino di Boboli. Michelangelo fu accusato di mala fede e di appropriazione indebita. Finchè visse sospirò e supplicò che gli fosse concesso di condurre a termine la grande impresa, che era stata il sogno della sua vigorosa maturità e che fu lo struggimento della sua vecchiaia. La vita sua si prolungò perchè egli rinnovellasse il San Pietro, e lo incoronasse con quella meraviglia del mondo che è la cupola. Ma la disgraziata tomba non vi trovò alcun posto. Il deformato e defraudato sepolcro — un rattoppo di schemi discordanti — fu finalmente eretto in San Pietro in Vincoli. Là noi andiamo ancora per ammirare il gigantesco Mosè, la Madonna piena di grazia, le bellissime statue di Lia e Rachele

(Vita contemplativa e attiva) che sono fra le opere più belle dei capolavori in marmo. Ma si sente che esse sono soltanto frammenti di un'incompleta concezione; poco convenienti alla situazione loro, mancanti di equilibrio, malamente associate alle opere di scultori meno valenti — un miserabile ritratto del Papa, una sgraziata Sibilla e uno spregevole Profeta.

Volendo porre bene in vista questa tragedia della Tomba di Papa Giulio, ho dovuto anticipare gli avvenimenti; torno ora al momento in cui Michelangelo, in collera, lasciò Roma e tornò a Firenze. Questo accadeva nella primavera del 1506. Vi rimase circa sette mesi, e fu immediatamente impegnato in un'impresa che esercitò in appresso non poca influenza sulla sua carriera. Il Gonfaloniere Soderini risolse di decorare i muri della Sala del Gran Consiglio con due grandi affreschi rappresentanti fatti della storia di Firenze. L'uno di essi fu commesso a Leonardo da Vinci, che scelse per soggetto un episodio della Battaglia di Anghiari. Michelangelo ricevè l'altro, ed elesse un episodio della guerra di Pisa: una banda di soldati fiorentini sorpresi da una truppa della cavalleria di Sir John Hawkwood mentre presso Pisa si bagnavano nell'Arno.

I cartoni preparati da questi illustri rivali sono periti. Ci sono pervenuti solo per fama e per

mezzo di deboli copie; ma è evidente da quello che i contemporanei dicono del disegno di Michelangelo, ch'esso era un capolavoro del tempo. Il Cellini, che con altri studiosi lo copiò nella sua adolescenza, lo considerava superiore agli affreschi della Cappella Sistina. L'argomento permetteva a Michelangelo di spiegare tutta la sua profonda scienza della forma umana, e di dar vita ad un gruppo di uomini nudi in movimenti passionati ed energici. Le attitudini più variate che possono esser prese da soldati repentinamente sorpresi e chiamati alle armi mentre si bagnano, erano trattate con una conoscenza del vero vivente, con una padronanza della forma, con una esperienza dell'anatomia muscolare, non immaginate mai fino allora. I frammenti che sopravvivono — studî in penna ed in gesso; una trascrizione di un'atletica figura incisa da Marco Antonio Raimondi, una miserabile copia *en grisaille* della composizione generale — sono sufficienti per giustificare le lodi del Cellini, e per farci sentire che nella Guerra di Pisa abbiamo probabilmente perduto la più fresca produzione della maturità di Michelangelo. Sembra che anche in questo cartone egli si sia attenuto all'intimo e severo studio della natura. Il suo ideale della forma non era ancora divenuto così artificioso e schematico come apparve dipoi. Il Vasari rac-

conta due storie contradittorie circa la sparizione di questo cartone. Secondo l'una, il disegno andò disperso per la gelosia del Bandinelli; secondo l'altra, una masnada di artisti lo avrebbe messo in pezzi durante la malattia di Giuliano de' Medici nel 1516.

Mentre Michelangelo era occupato a questo Cartone, durante l'estate del 1506 fra il Papa e il Gonfaloniere procedettero alcuni negoziati concernenti l'estradizione dello scultore al suo imperioso signore. Il Soderini temeva realmente che Papa Giulio movesse guerra a Firenze, se Michelangelo non gli era rimandato, perciò Michelangelo nel novembre se ne partì per Bologna con una lettera di raccomandazione e di protezione sotto il sigillo della Repubblica. A Bologna trovò il Papa che godeva il trionfo su questa città, dalla quale aveva appunto espulso i Bentivoglio. L'incontro fu burrascoso. Ma papa Giulio avea bisogno di Michelangelo, e, dopo avergli mostrato un po' di collera, condiscese a perdonarlo. Il lavoro, che ora il Papa gli commise, fu una colossale statua di bronzo di sè stesso, seduto, con una mano alzata per minacciare i ribelli Bolognesi. Michelangelo vi occupò due anni, e la finì dopo un indugio tedioso. La statua fu debitamente posta sulla porta centrale di San Petronio. Nel 1511 i Bentivoglio tornarono; i

Bolognesi si sollevarono. La statua di papa Giulio fu gettata giù dal suo trono e data al Duca Alfonso d'Este di Ferrara, il quale ne fece un cannone, che chiamò " la Giulia „. Nulla è restato che possa darci la benchè minima idea di questa statua..

Era davvero necessario che Michelangelo avesse una lunga vita, perchè alcun che sopravvivesse a provare la sua maestria ed il suo genio. Nel 1511 aveva 36 anni, e già tre delle sue opere più belle erano state distrutte o condannate ad una sollecita dispersione: la tomba di papa Giulio com'era stata prima ideata, la statua del Papa, e il Cartone per la guerra di Pisa. È strano che la privata corrispondenza di Michelangelo, non contenga sillaba di commento o di compianto sullo sfacciato oltraggio fatto ai capolavori, che davano la misura delle esuberanti energie dei migliori anni della sua virilità.

Il Cartone era essenzialmente l' opera d' uno scultore. Vi era applicata l' arte del disegno in grande ad un argomento che, intrinsecamente, non aveva altro valore che di spiegare il nudo in azione. Tuttavia Michelangelo si era impegnato ad eseguire questa composizione a fresco e in gara con Leonardo da Vinci, che era il primo pittore di quel tempo. Dopo questo non poteva rifiutare un ordine od un invito insistente, a far

prova della sua maestria su una grande scala, come pittore a fresco.

Un tale ordine gli venne da papa Giulio appena compiuta la statua a Bologna. Egli invitò Michelangelo a Roma, e gli palesò l'intenzione di assegnargli gli affreschi per la vôlta della Cappella Sistina in Vaticano. S'insinuò che Bramante, architetto della Corte papale, e zio di Raffaello da Urbino, avesse indotto papa Giulio a questo passo, persuadendolo che sarebbe stato un cattivo augurio il completare il suo proprio mausoleo. Bramante sperava che Michelangelo paleserebbe la sua incompetenza nella difficile arte della pittura a fresco sulla superficie di una vôlta. Fino allora Michelangelo non aveva dato altro segno di facoltà pittorica che in una tavola dipinta per la famiglia Doni di Firenze. Egli stesso, diffidando delle proprie forze, protestò ch'egli era scultore di professione, e si sforzò di rifiutare quella commissione.

Papa Giulio tenne fermo, e Michelangelo fu costretto a cedere. Nel maggio del 1508 cominciò a lavorare per la vôlta sui cartoni. L'attuale pittura fu continuata l'anno seguente, mentre i compartimenti centrali del soffitto furono scoperti nel novembre 1509. Non sappiamo con certezza come fosse fatto il lavoro: Michelangelo aveva impegnato abili assistenti di Firenze; ma tro-

vandoli incapaci di collaborare con lui, li rimandò. Ond' è che la maggior parte dell' opera dev'essere stata da lui compiuta nella solitudine. La Cappella fu gelosamente preservata da ogni intrusione: il Papa solo per mezzo di una galleria privata, visitava il maestro sulla impalcatura. Quando il giorno d'Ognissanti del 1509 gli affreschi della Creazione, della Caduta, del Diluvio, furono scoperti, l'intiera Roma si affollò per vederli. L'effetto fu sorprendente. Michelangelo, famoso già come maestro di disegno e di scultura, era ora salutato come principe dei pittori.

La pittura colpisce il sentimento estetico della maggior parte degli uomini più direttamente e più acutamente di quello che non faccia la scultura. Per questa ragione apparisce che Michelangelo subitamente arrivò coi suoi affreschi della Cappella Sistina, ad un grado di fama a cui non lo avevano innalzato il David e la Madonna della Febbre. Se Bramante aveva cercato di annichilire il rivale, facendolo dipingere a fresco, aveva commesso uno sbaglio portentoso. Michelangelo spiegò la più consumata arte del disegno in quelle centrali composizioni della vôlta; la più gran dignità di trattamento nel difficile soggetto della Creazione; la più elevata bellezza della forma nelle figure di Adamo e di Eva — il primo uomo e la prima donna; — la più forte e drammatica pas-

sione nel Diluvio. E quello che non poteva immaginarsi fu, che egli si mostrò, se non un brillante, un sapiente colorista. Il colorito di quelle vaste pitture simili a nubi, era così luminoso e così graziosamente intonato, le tinte delle carni dei nudi così chiare; così ben calcolata l'architettura dei contorni, che anche il suo gran nemico non potè negargli il merito di essere un grande e originale artista decorativo. Ciò che emergeva dall' intiera opera era la titanica personalità dell'uomo, che riusciva a fondere forma, colore, architettura nella sublime realizzazione di una singola e peculiare visione.

Poi le porte della Cappella Sistina si richiusero, e Michelangelo tornò al suo solitario lavoro. Non sappiamo nulla di quello che passò durante i mesi seguenti; ma nell'ottobre del 1512 la Cappella fu nuovamente aperta, e i Profeti e le Sibille e i nudi Genî sulle loro mensole apparvero nel loro incomparabile splendore. Le lunette e gli angoli delle vôlte furono scoperte coi gruppi di figure istoriate. L' intiero schema si mostrò finalmente nella sua stupenda gloria e forza. Gli artisti confessarono ad una voce che niente v'era nell'arte che si potesse paragonare a quell' opera — artisti che disperavano di un ulteriore progresso dell'arte sotto il rispetto dell'esecuzione. Michelangelo aveva mostrato quello

che Michelangelo solo poteva fare. Un mondo di potenti forme umane era stato distribuito e schierato nei cieli sul capo dell' uomo. Niente stonava nello stupendo schema: non v' era una linea, non un'attitudine ripetuta. La bellezza e il ritmo governavano l' intiero complesso. Una musica visibile era stata creata per l'eternità.

Subito dopo l' esecuzione degli affreschi della Cappella Sistina, Giuliano Della Rovere morì, e Giovanni de' Medici fu fatto papa col titolo di Leone X. Il nuovo Pontefice figlio di Lorenzo il Magnifico, non solo come Papa, ma come patrono ereditario, aveva il diritto di pretendere i servigî del Buonarroti. Nell'autunno del 1515, Leone formò il disegno di completare la chiesa Medicea di San Lorenzo con la costruzione di una grande facciata, di una Libreria e di una nuova Sagrestia. Il cardinale Giulio de' Medici suo nipote (che fu poi Clemente VII), prese ancora più grande interesse allo schema, la cui esecuzione fu commessa a Michelangelo. Invano Michelangelo protestò che egli era già più che occupato colla Tomba di papa Giulio. Invano egli gridò che l'architettura non era mestier suo. Fu obbligato a sottomettersi, e per diciotto anni, dal 1516 al 1534, la sua vita fu principalmente occupata nell'opera di San Lorenzo. Fece i disegni per la Facciata, per la Sagrestia, e per la Libreria. Passò anni interi nelle

cave di Carrara e di Serravezza, estraendo blocchi di marmo per quei principeschi edificî. Si dedicò allo studio dell'architettura, tracciò strade, fece contratti con muratori e con capo muratori: fece davvero ogni cosa meno quello a cui il suo genio lo aveva destinato. Lo scalpello, durante tutto questo tempo, rimase relativamente inoperoso nella sua bottega.

Vediamo che cosa ci resta dei tre disegni dei Papi a San Lorenzo. La facciata non fu mai eseguita. Quello che ne sappiamo è che doveva essere ornata di statue in nicchie e di bassorilievi. La scala della Libreria era pressochè finita quando Michelangelo abbandonò l'opera. Dall' architettura incompleta, è evidente che i numerosi spartimenti e le nicchie erano anch'essi destinati alla scultura. In questo tempo Michelangelo, che era stato costretto a farsi architetto, considerava i muri soltanto come superfici adatte per esporvi delle statue. La gran sala della Libreria e le sue decorazioni in legno, furono eseguite sotto la sua sorveglianza da abili artefici. Fra questi edificî, quello in cui è maggiormente impressa l' orma del genio di Michelangelo, è la Nuova Sagrestia. Noi non la vediamo ora quale Michelangelo intendeva che dovesse essere. La cupola e i muri nudi al disopra delle partiture marmoree, erano destinate per le decorazioni a fresco. Le nicchie

di queste partiture marmoree dovevano essere riempite da statue. Anche il muro fronteggiante l'altare avrebbe dovuto esser dipinto, e la superba Madonna avrebbe dovuto troneggiare sopra una mensola sporgente fra i Santi Cosimo e Damiano.

Ci resta abbastanza del piano originale per fare di questa Sagrestia una delle opere d'architettura e di scultura più stupende d' Italia. Lo stile architettonico è tanto originale quanto lo statuario. Ambedue riflettono l' opera di un singolare genio, che non ha nè confronti, nè uguali; e ambedue colpirono i contemporanei come rivelazione di nuove possibilità nell' arte. Durante l' erezione della Cappella, i due ultimi eredi maschi legittimati di Lorenzo il Magnifico — Lorenzo duca d'Urbino, e Giuliano duca di Nemours — morirono. Fu finalmente deciso di consacrare la Cappella alla loro memoria, e di erigere le tombe coi ritratti in marmo di questi Principi.

Michelangelo concepì i sepolcri Medicei in un austero spirito di allegoria; non curandosi di riprodurre i lineamenti dei Duchi. Lorenzo, chiamato " *Il Pensieroso* ", è un simbolo del lato più oscuro dell'umana natura. Immerso in una profonda melanconia e sprofondato in una perpetua e cupa tristezza, siede meditando sulla morte e il destino, sulla caduta degli imperi e sul fato dei re. Giuliano, avvolto in una luce più viva, colla

fronte più serena, in un' attitudine più vivace, rappresenta le energie della vita umana, le nostre attività e le nostre speranze, i nostri desiderî e le nostre ambizioni. Sotto i loro troni, contorte in strane attitudini sulle curve dei sarcofagi, sono quelle quattro tremende allegorie enigmatiche, simili a Sfingi, alle quali i nomi della Notte e del Giorno, del Crepuscolo e della Sera sono stati dati appropriatamente. Ma esse significano assai più di quello che quei titoli importano. Come le statue dei Duchi allegorizzano due differenti aspetti dell'esistenza umana; così i quattro genî stanno quali simboli del sonno e della veglia, dell'azione e del pensiero, delle tenebre della morte e dello splendore della vita, dello stato intermediario fra la tristezza e la speranza, che formano i confini dell' una e dell'altra. La vita è un sogno fra un sonno e l' altro; il sonno è il gemello della morte; la morte è la porta della vita: questi sono i velati e misteriosi pensieri suggeriti da questi miti titanici.

Ricordatevi che non solo la linea maschile di Lorenzo il Magnifico si era estinta fra il principiare e il finire di questa opera a San Lorenzo; ma la stessa Repubblica di Firenze era morta. Michelangelo era stato testimone del sacco di Roma, dell' assedio di Firenze, della completa estinzione delle libertà italiane compiuta da

Carlo V a Bologna. Egli aveva avuto una parte direttiva nella difesa della sua nativa città contro gl' Imperiali; e quando riprese lo scalpello aveva il cuore pieno di mestizia, d'indignazione, di dolore.

Ecco perchè l'Aurora si slancia dal suo giaciglio con uno spasimo di tragico dolore. Il suo destarsi è simile al tornare della conoscenza in colui che è restato annegato e riapre gli occhi stanchi sopra un mondo ruinato. Ecco perchè la Notte giace intieramente assorta nell'oscurità e nell'ombra della morte, così che pare impossibile scuoterla da quell'eterno letargo. No, non si desterebbe anche se potesse.

Caro m'è il sonno e più l'esser di sasso.
Mentre che il danno e la vergogna dura
Non veder, non sentir, m'è gran ventura.
Però non mi destar; deh, parla basso!

Questi furono gli angosciosi pensieri che Michelangelo espresse nella sostanza e nella forma delle sue grandi statue. Esse vibrano con melanconia, come la musica di una sinfonia funebre, come il canto di morte e la marcia funebre d'una nazione. Quando papa Clemente morì, lo scultore posò il suo scalpello, abbandonò la Sagrestia incompiuta, e non tornò più a Firenze. Passò il

resto della sua lunga vita a Roma lavorando ancora sotto una serie di cinque Papi.

Paolo III lo rimandò alla Cappella Sistina. Doveva ricoprire con un affresco, rappresentante l'Ultimo Giudizio, la parte occidentale, al disopra dell' altare. Quest' opera nella quale occupò cinque anni, anche rovinata, resta il lavoro più straordinario dell' arte pittorica. Michelangelo aveva sessant'anni quando cominciò questo affresco. La freschezza e il vigore del suo genio giovanile eran passati; ma la profonda scienza sopravviveva nella sua piena attività. Senza ricorrere alla natura, poteva, colla sua conoscenza della forma umana, inventare attitudini, atteggiar corpi nell'aria, tracciare movenze estremamente audaci. Sdegnò introdurre un solo motivo che non fosse figura, e tutte le sue figure, i gruppi di forme umane che si alzano e cascano e s' intrecciano, sono nude. Arrivati a questo tempo, il suo tipo della forma così realista nel David, così intimamente studiato dal vero nel Cartone, così sublimemente bello nella vôlta della Sistina, era irrigidito nel manierismo. Nell'esecuzione di amplie composizioni pittoriche, è impossibile seguire da vicino il modello. L' artista deve preservare una certa unità di tipo e stabilire proporzioni d'analogia fra tutte le sue figure. Infatti egli deve creare una razza di uomini e donne

a sua somiglianza; — secondo la somiglianza di un'immagine archetipa della sua mente. Ciò cominciò a fare Michelangelo nel Cartone e lo continuò nella vôlta; ma divenne rigido e inalterabile nell'Ultimo Giudizio, s'inscheletrì e si paralizzò negli affreschi della Cappella Paolina.

Domandiamo quali fossero i larghi contorni di questo tipo che dettero corpo al sentimento di Michelangelo per la dignità e bellezza della forma umana. Lo discopriamo all' altezza della perfezione nel suo Adamo. La testa piccola, il collo corto ma proporzionalmente muscoloso, le spalle immensamente larghe, il torace gagliardo; le braccia lunghe terminanti in grandi mani robuste; corto l'addome, le cosce prolungate al di là della loro consueta lunghezza, piedi corrispondenti in larghezza alla grandezza delle mani. Col progredire del tempo, le spalle e il torace si svilupparono in grossezza, finchè divennero pesanti. Queste proporzioni determinavano il suo tipo femminile. Si può dire infatti con verità che le sue donne sono soltanto una specie un po' differente di uomini. Egli non sentì mai la reale grazia e bellezza della verginità. Tutte le sue figure femminili — la Notte, l' Alba, Leda, le donne del Diluvio — sono donne adulte con gli attributi della maternità. Primitivi, titanici sono gli epiteti per descrivere la razza umana fatta

dal Buonarroti secondo l'immagine sua propria. Egli creò maschi e femmine; ma essi non sono simili in niente agli esseri del nostro globo; sembrano appartenere a quelli di qualche lontano pianeta, dove le linee del paesaggio sono più semplici e le forze della natura son più efficaci.

La vecchiaia di Michelangelo fu quasi tutta consacrata alla costruzione del San Pietro. Abbiamo veduto che il disegno della tomba di papa Giulio condusse alla distruzione della Basilica di Costantino. Bramante nel 1505 era occupato nell' erezione di una nuova chiesa. Preparava piani, schiariva gli spazî e gettava le fondamenta; ma non visse tanto da compiere l'opera sua. Raffaello da Urbino, Baldassare Peruzzi, e Antonio di San Gallo, furono successivamente impiegati in quell'edificio. Ogni architetto alterò il disegno del predecessore. L'opera fu frequentemente interrotta da qualche disastro in Italia — specialmente dalla tragedia del sacco di Roma nel 1527. Il Sangallo si decise finalmente per un disegno che contraddiceva lo spirito della concezione Bramantesca. A questo punto, nel 1546 il Sangallo morì. Michelangelo era allora indicato come architetto in capo. Egli ripudiò il modello del Sangallo e ne preparò uno nuovo, che corrispondeva più intimamente al disegno origi-

nale della chiesa. Questo fu accettato e per diciassette anni egli diresse le costruzioni con meravigliosa energia in uomo di età sì avanzata. Già un mezzo secolo era trascorso da che egli era entrato al servizio di papa Giulio.

Facciamo una pausa per ritrovar fino a che punto la presente Basilica di San Pietro è la genuina produzione dell'intelletto del Buonarroti. La sublime caratteristica che salva questa chiesa da una gigantesca mediocrità — la cupola, che sorge come una lirica da una massa di prosa prentensiosa — appartiene a Michelangelo. Insuperabile per originalità, impareggiata per audacia, la Cupola di San Pietro è sufficiente a proclamare la grandezza del Buonarroti come architetto. Noi, fortunatamente, possediamo il modello in legno per la Cupola che fu costruito sotto i suoi propri occhi. Nonostante che certi particolari, i quali avrebbero aggiunto grazia e forza alla struttura, siano stati omessi dai successivi architetti, tuttavia le parti essenziali del disegno — la squisita curva esterna, la vasta ed eccelsa concavità della vôlta interna — sono state conservate. Questo rimane quindi indiscutibile proprietà del genio di Michelangelo.

Ma gli architetti che successero a Michelangelo nell' opera di San Pietro, il Della Porta, il

Maderno e altri, alterarono talmente il suo disegno, che le linee principali ne furono sfigurate. Egli intendeva di conservare la forma di una croce greca, che avrebbe permesso alla Cupola di dominare l'intero edificio: essi vi aggiunsero una nave e la pesante facciata, che riduce insignificante la Cupola. La grandezza del primo concetto, noi la sentiamo soltanto quando vediamo il San Pietro da lontano; o dal Pincio, o meglio ancora da Tivoli o da Ronciglione.

L' ultimo periodo della vita di Michelangelo fu illuminato da un'amicizia, che è forse il più celebre episodio della sua esistenza, voglio dire della stretta intimità che lo unì a Vittoria Colonna, marchesa di Pescara. Non sappiamo quando prima si conobbero: era probabilmente verso l'anno 1540; ma è certo che quando la loro amicizia si strinse, Michelangelo aveva 60 anni e Vittoria era sui 50. È perciò ridicolo parlare di amore appassionato fra l'illustre principessa e il potente scultore. La falsificazione del testo delle poesie di Michelangelo ha portato una gran confusione in quest'affare; ma ora sappiamo che soltanto alcune di esse furono scritte per la Marchesa e che la maggior parte erano dedicate a persone delle quali, ad eccezione di Tommaso Cavalieri, giovane gentiluomo romano, poco sappiamo.

Nè sentimentale, nè romantica, quest'amicizia fu peraltro ben reale. Michelangelo e Vittoria simpatizzavano nel loro sentimento religioso: ambedue per gusto ed inclinazione appartenevano a quelle persone veramente pie del Rinascimento, che desideravano una riforma della Chiesa fatta da sè stessa, e che avrebbero salutato con gioia una maggior larghezza nel suo *credo* dogmatico nella direzione della fede evangelica; ma ambedue erano, nel vero significato, devoti figliuoli della Chiesa Cattolica. Considerarli appartenenti alla sètta di Lutero, o parteggianti per la riforma germanica, sarebbe affatto ingiustificato dall'evidenza.

Durante tutta la sua vita, Michelangelo fu profondamente religioso. È probabile che nella sua prima gioventù egli sentisse l'influenza del Savonarola; è certo che continuò ad essere uno studioso della Bibbia. Poche delle sue grandi opere furono d'argomento profano. Abbiamo soltanto il Bacco, l'Amore, il Bruto e alcuni pezzi meno importanti di statuaria, da contraporre alla Pietà del San Pietro, alla Madonna di Bruges, alla Sagrestia Medicea, alla Pietà del Duomo, al Cristo risorto, al David, agli affreschi della Cappella Sistina, e a tutte le figure che furono disegnate per le tombe di Papa Giulio e dei duchi Medici. La sua immaginazione fu dunque sempre occupata da

soggetti sacri. Perciò, in vecchiaia, sembra ch'egli sentisse che le attrattive della bellezza, l'interesse dell'arte pura, gli affari del mondo, avevano occupato troppo la sua attenzione. In varî dei suoi ultimi sonetti avvertiamo una nota di rimorso e di rimpianto. In questo tempo appunto, quando i suoi pensieri si volgevano con profonda austerità verso Cristo, quando la morte si approssimava, e le cure di questo mondo andavano perdendo presa sulle sue affezioni, i consigli e la simpatia di Vittoria furono il conforto più grande per la sua anima.

Tale era la vera natura di un legame che altri s' è ostinato a presentare in una luce falsa. Sotto l' influenza di Vittoria, Michelangelo compose un gran numero di disegni a matita bianca e rossa per illustrare la Passione e la Crocifissione di Nostro Signore, i quali formano un interessantissimo capitolo della sua produzione artistica. Senza dubbio, egli disegnò qualche monumentale opera in marmo o a fresco; ma niente d'importante sopravvive, eccetto la Pietà, che è nel Duomo di Firenze.

Principalmente pei sonetti e madrigali di Michelangelo composti dopo il suo ritorno a Roma nel 1534, lo consideriamo Poeta. Come ho già detto, alcuni di questi sonetti sono puramente religiosi e notevoli pel candore evangelico della

loro fede nel merito redentore della Croce di Cristo; ma per la maggior parte sono effusioni altamente astratte e filosofiche, inspirate da un senso appassionato della bellezza, e ombreggiate di platonismo. In qualche periodo della sua vita — probabilmente quando faceva parte delle riunioni di Lorenzo il Magnifico a Firenze — egli bevve a larghi sorsi alla sorgente delle speculazioni platoniche. Niun poeta moderno ha espresso la dottrina del Fedro e del Simposio con più ardore di commozione personale. Niuno si è così intieramente assimilato il misticismo di quell'alta filosofia. Per Michelangelo, come già per Platone, la Bellezza è la manifestazione della divina idea ai nostri sensi mortali, incarnata nella più alta opera di Dio: la forma umana. L'amore della bellezza in una persona adorata, non è amore sensuale, non è appetito, non è neanche semplice desiderio: è la ricognizione di uno dei divini attributi nella sua espressione fisica più perfetta. Un tale amore inalza l'anima; a traverso la sua commozione per l'amata, conduce l'amante più presso a Dio e lo fa ardentemente aspirare a quell'eterno reame al disopra del nostro mondo, nel quale la Bellezza stessa sarà rivelata senza l'interposto velame della carne.

Troppo rara e intellettuale per la moltitudine, è la sfera di pensieri nella quale ci intro-

ducono le poesie di Michelangelo. Queste, come le sue concezioni della forma plastica, hanno qualche cosa di repulsivo nella loro austerità. Gli stessi pensieri si afferrano difficilmente, e lo stile è tutt' altro che perfetto. Michelangelo stesso si professava “ dilettante di poesia „. L'espressione è difettosa a causa della grammatica storpiata: le metafore sono studiate, i ritmi aspri. Tuttavia il Varchi mostrò una giusta percezione critica, quando lodò quegli ammirabili sonetti per la loro forza ed elevazione dantesca. Nel Cinquecento, l'età dello scritto fluente e del pensiero poco profondo, egli si presenta come uno degli antichi, dei primitivi, tornato alla vita. E nella sua purezza ed astrattezza, la commozione di Michelangelo offre un singolare contrasto colle inzuccherate affettazioni e sensualità allora in voga. Uno studioso di psicologia trova nelle rime del Buonarroti, la miglior chiave del suo ingegno, come scultore, come affreschista, e come architetto.

L'uomo, infatti, era tutto d'un pezzo. Sia che si consideri come artista plastico, o come architetto, o come poeta; ne emerge la stessa singolare ed unica personalità. L'anima sua non ha nè contradizioni, nè stonature.

“ Natura il fece, e poi ruppe la stampa. „

Se questa è l'espressione vera per l'arte sua, non è meno vera per la sua vita. I novant'anni ch'egli passò sulla nostra terra, comprendono il più glorioso e insieme il più tragico periodo della storia italiana. Michelangelo fu testimone dello splendore d'Italia sotto la pacifica presidenza di Lorenzo il Magnifico. Vide l'Italia dismembrata dalle guerre di Francia e di Spagna nelle sue più belle provincie; vide la rovina delle sue città più superbe, e l'estinzione delle libertà antiche. Osservò accumularsi nel Nord la tempesta della riforma germanica. Visse durante la reazione cattolica, e morì quando il Concilio di Trento aveva fondato una nuova Chiesa per la cristianità occidentale. A traverso questi cambiamenti, Michelangelo seguì una sola linea di condotta. Egli non deviò mai dalla traccia che si era prescritta. I contemporanei s'accordano nel dire che la sua vita privata, fra le tante opportunità di errare per passione o per debolezza, fu irreprensibile. Noncurante del suo proprio benessere, si dedicò a formare la fortuna della sua famiglia. Fu figliuolo ubbidiente e fratello affettuosissimo. La sola debolezza che si rivela dalla sua corrispondenza privata, è una certa irritabilità di carattere e una certa diffidenza, dovute in parte alla eccessiva tensione nervosa dell'artista, e in parte all'ingratitudine che incontrò tanto spesso.

L' unità del suo carattere, che fa di lui una monumentale personalità, proviene dall'essere conseguentemente e persistentemente vissuto per alti pensieri, per nobili emozioni, per l'arte sublime. Possiamo riassumere tutto in una frase, e proclamare Michelangelo Buonarroti essere stato l'Eroe come Artista. A traverso i secoli a venire, le sue opere, le sue lettere, e la sua vita, faranno più e più manifesto che almeno per una volta, l'età moderna ha prodotto con quella di Michelangelo un'anima eroica, che consacrò sè stessa con tutte le sue forze a servizio del buono, del bello, dell' eterno nell'Arte. Gli uomini differiranno nelle facoltà di apprezzare o di assimilarsi la sua arte. Molti troveranno la regione del suo genio troppo remota, troppo astratta, troppo terribile. Sospireranno alla grazia di Raffaello, al sorriso del Correggio, alla luce dorata del Tiziano, alla mistica grazia di Leonardo.

Michelangelo appartiene alla specie delle nature profonde, violente, gigantesche, appassionatamente lottanti; non a quella dolce, serena, aperta, squisitamente armoniosa e perfettamente composta. La inflessibilità con cui si attenne sempre fedele al proprio ideale — la salda unità del suo genio in tutte le sue forme — quasi gemma trasparente, agisce come pietra di paragone sulle nostre personali inclinazioni e sensi-

bilità. Tuttavia, nessuno può contestare la sua sovraeccellenza di grandezza. Sia lode a Dio, che concede all'umanità, artisti differenti per tipo e per qualità personali, ognuno dei quali incarna qualche speciale porzione dello spirito universale (*world-spirit*), legando alle età successive rivelazioni segnalate e inimitabili di quel mondo ideale che è al di là della nostra terrena visione.

IL TEATRO DEL CINQUECENTO

CONFERENZA

DI

Tommaso Salvini.

Signore e Signori!

Avrei creduto più facile che le acque di un fiume volgessero alla loro sorgente, e che il Vulcano eruttasse blocchi di ghiaccio, anzi che io mi trovassi quest' oggi davanti a sì eletta e colta riunione a fine d'intrattenerla con una mia lettura sull'Arte Drammatica del XVI secolo. Taluni si chiederanno da che nasce questa meraviglia: e facilmente supporranno che un Artista Drammatico, abituato da molti anni a comparire dinanzi al pubblico, non possa trovarsi nè timido nè turbato. Ebbene, no, signore e signori garbatissimi. Essi s'ingannano. Esercitando l'arte che professo, è mio ufficio interpretare ed illustrare, meglio che mi sia possibile, concetti e parole altrui, quindi la mia responsabilità è limitata a ritenere a mente le parole, a penetrare e sviscerare i concetti, ad immedesimarmi nel carattere da sostenere, e stabilire gli effetti delle diverse passioni, esponendole con misura e verità.

In possesso di ciò, sentomi padrone di me stesso e con fiducia mi cimento; ma quante volte mi trovo obbligato, il che non m'avviene spontanea-

mente, di esporre in pubblico concetti miei prorî, mi assale un panico che mi rende nervoso, per modo che, pronunziate le prime parole, desidererei di tutto cuore, fossero le ultime. Nelle diverse contrade del Mondo ch'io percorsi, e specialmente nell'America del Nord, dove in ogni banchetto, in ogni riunione, per ogni solennità è obbligatorio lo *speech*, molte volte bandivo l'apprensione, con la speranza, lo confesso, di non essere ben compreso; ma qui, davanti a Voi a cui non sfugge verbo del mio discorso, e che finamente ponderate i miei concetti, dovento come quel povero coscritto, che trovandosi per la prima volta davanti al fuoco, vince, per punto d'onore, la sua timidezza, e mostra un coraggio che non sente, davanti ad un nemico temibile. So però che i forti sono pur anco generosi, e mi attendo perciò da voi molta indulgenza; tanto più, quando saprete, che il mio arrolamento mi venne imposto dalla cortese insistenza del comitato di queste letture.

Prima d' entrare nel tema che mi propongo trattare domando venia a' miei uditori se in brevissime parole esporrò alcune idee intorno alla condizione nella quale si trovavano nella società antica, gli attori — chiedendo altresì mi sieno perdonate, qualche digressione e le frequenti citazioni, figlie naturali di un neofito della letteratura.

Cicerone e Tito Livio affermano che agl'Istrioni

antichi, nome erroneamente dato a tutti quelli che praticavano le scene, non fu reso onore; che anzi, furono più volte scacciati da Roma e ripulsi dagli onori dei cittadini e dei soldati: nondimeno a qualche attore particolare famoso, e celebre nell'azione, fu data quella gloria che si merita la virtù e il valore dimostrati in questa professione pubblicamente. Ad esempio, si racconta che l'istrione Polo, contemporaneo di Pericle, recitando un giorno la parte di Elettra nella Tragedia di Sofocle, prese nelle sue mani l'urna del figlio suo, che aveva perduto da poco e le diresse le parole che Elettra indirizza all'urna di Oreste. Egli espresse tanto potentemente l'immagine della cosa, che fece lacrimare tutti gli spettatori, ed ottenne un singolare trionfo! Marco Tullio riprese il popolo Romano, per avere tumultuato mentre il commediante Roscio recitava, la qual cosa incoraggiò tanto l'attore, che osò pubblicare un libro, nel quale fece comparazione della sua arte con l'eloquenza, e sopratutto fu sì caro a Lucio Silla, che essendo lui Dittatore, da quello ottenne in dono un bellissimo anello d'oro: oltre che dal pubblico ricevette ogni giorno mille danari per sua mercede, più, molti regali che gli offrivano in omaggio al suo talento. Esopo, rivale di Roscio, ma a questo inferiore, divenne sì ricco esercitando la sua professione,

che lasciò duecento mila sesterzi al suo figliuolo, il quale fu prodigo talmente da liquefare le perle nell'aceto, offrendo splendide cene a' suoi commensali. Dione Cassio racconta, che l'istrione Pilade fu grato sopra modo a Nerva Coccejo, e fu favorito dall'assistenza d'Augusto; e a Publio Siro, dopo una Commedia gli fu data la palma da Cesare, un anello pregevole e 500 sesterzi per l'eccellenza sua.

Ho portato questi esempi, per provare, come anche nell'arte di Melpomene e di Talia, faceva d'uopo allora, com'oggi, giungere ad un certo grado di perfezione per ottenere l'estimazione pubblica! Il titolo d'Istrioni, che tanto nei tempi scorsi, come nei presenti, si adotta comunemente come qualità dispregiativa per ogni arte della scena, era ben distinto anticamente. Due generi di rappresentazioni ebbero gli antichi in Teatro; con uno si parlava all'udito, con l'altro a gli occhi. Per l'udito si recitavano le Commedie, le Tragedie e l'Atellane che erano una giunta scherzevole, quasi Farse o intermezzi; per la vista, in tutto o in parte, si esprimevano le cose con gesti, positure, e movimento del corpo, e con balli imitativi, accompagnati da suono, e canzoni, al che si diede nome di Mimi, e di Pantomimi e d'Istrioni.

Ora, il disdoro ed il rimprovero caddero sul secondo genere, e non sul primo. Prova di ciò, primieramente, si è che da molti passi di Cice-

rone, di Apulejo, e d'Ausonio e da altri, impariamo come l'Arte Comica era differente dalla Mimica; e ricaviamo dagli antichi monumenti e scrittori, come le Mimiche rappresentazioni erano piene di oscenità e di laidezze, ed all' opposto le Tragedie erano tanto morigerate e caste, che a molti dei componimenti moderni fanno in ciò vergogna. Quanto alle leggi, basta osservare, che di tutte quelle, ove dell' infamia si fa menzione agli operanti ne' Teatri, tanto ne' Digesti, come nel codice di Teodosio, o in quei di Giustiniano, nè pur una si trova in cui si veggan nominati nè Tragici nè Comici nè Attori d'Atellane. Ma più indisputabile decisione ci dà in questo punto Valerio Massimo nel secondo libro, dove parla così degli Attori dell' Atellane: " Questi, esenti sono da nota d'infamia, nè si pri-" vano di suffragio nè si rifiutano nella milizia. " Ora, se così era dell' infima classe, che solamente al giocoso si restringeva, tanto più sarà stato dell'altre due, le quali recitavano componimenti che possono essere maestri della vita.

Cicerone, uomo pieno d'onestà e di decoro, non avrebbe professato palesemente famigliarità ed amicizia con Roscio e con Esopo, se l' arte che esercitavano fosse stata vergognosa e proscritta. Ne si sarebbe giovato egli stesso degl' insegnamenti del primo nell'Arte del bel porgere per le

sue orazioni. L'equivoco avvenuto nel leggere i profani e le leggi, avvenne altresì, leggendo i cristiani scrittori ed i sacri Canoni. Ciò che si disse dei Mimi e delle arti annesse, è stato ricevuto come se venisse detto anche per i Tragici e i Comici, e quei vocaboli che per l'uno e per l'altro genere, sono stati usati talvolta, si sono interpretati secondo il significato peggiore. Se si dovesse appropriare il titolo d'Istrioni a tutti coloro che dovrebbero pur studiare l'arte del porgere, converreste meco che del nome d'Istrioni non andrebbero esenti le più alte dignità della Chiesa e dello Stato; i Magistrati, i Deputati, gli Avvocati, i Professori, i più illustri Conferenzieri, nè i predicatori più valenti. Con questo si viene a conoscere chiaramente che l'inveire dei Padri va contro i Mimi, i Saltatori, e i Cantori, e non contro ai Comici e Tragici, a' quali mai si vietarono le oneste recite, e massimamente di Tragedie, componimento secondo Orazio *che vince ogni altro di gravità*, e tanto nobile che meritò l'applicazione de' due grandi primi Imperatori, avendo composto Cesare l'Edipo, e cominciato Augusto l'Ajace.

Dopo i Greci e i Romani, la poesia Teatrale se ne andò a terra e per parecchi secoli si tacque, causa le invasioni, escursioni e dominazioni straniere di cui fu vittima questa povera Italia. Non vo' dire per questo, che recite in dialogo,

e certe rappresentazioni incòndite non si facessero in ogni tempo; rappresentazioni informi, sconnesse e di nessun valore, che venivano praticate pur anco in chiesa: e vi furono sacerdoti e monache che ne composero, ben s' intende, di argomenti religiosi: e le fecero per diverso tempo rappresentare, fino a che Innocenzo III non le proibì.... forse per soverchia austerità. Ma siffatte produzioni, che sacre furono d'ordinario, e che si chiamavano Ludi Teatrali, erano cosa imperfetta. Il Mussato Padovano in latino, nel secolo decimoquarto: il Trissino Vicentino in volgare, nel secolo XVI, si considerano come primi che tornassero a nuova gloria il Teatro e a nuova vita le scene, con regolate e perfette Tragedie.

Albertino Mussato, al principio del 300, ed anche più, compose l'*Assedio di Padova* in verso eroico, e le Tragedie l'*Ezzelino* e l'*Achille* però ben poca giustizia fu resa, lui vivente, alle opere, sue, perchè tardi venute alla luce, e perchè al cantore di Laura fu accordata la gloria dell'aver risuscitata l'eleganza delle latine lettere, singolarmente nella poesia. Nel secolo decimo quinto lo studio della lingua Greca, che tanto in Italia si coltivò, avendo risvegliato il gusto d'ogni genere di lettere, anche le Commedie e Tragedie cominciarono a prender forma. In latino elegantissimo, fu la *Progne,* tragedia di Gre-

gorio Corraro, il quale morì Patriarca di Venezia il 1464. Angelo Decembrio fa menzione d' un Ugolin da Parma, che in quel tempo fu compositore e recitatore di Commedie: ma questi ed altri non furono che preludî e prove poco fortunate. Abbondarono le Sacre rappresentazioni in buona volgar poesia: e sullo stampo di quelle, Angelo Poliziano foggiò il suo *Orfèo*. Nel Cinquecento, splendido per ogni manifestazione dell'ingegno italiano, la Tragedia sullo stampo greco, la Commedia d'impronta romana, nòverano insigni scrittori: il Bongianni, Gratardo da Salò, Maurizio Manfredi da Cesena, il Torelli, Antonio Cavallerino, G. B. Livrea che diedero alla luce Commedie e Tragedie non prive di complicati intrecci, e le cui figure sono interessanti, ma dove i personaggi hanno un colorito uniforme e convenzionale. La *Sofonisba* del Trissino occupa il primo posto fra tutti quei componimenti tragici, che apparirono in lingua moderna, nel rinascimento delle bell'Arti. Il Varchi scrive di lui: "Il primo che scrivesse Tragedie in que- "sta lingua, degne del nome loro, fu per quanto "so io, messer Giorgio Trissino di Vicenza „ e così Cintio Geraldi nel commiato dell' *Orbecche* scrive:

E 'l Trìssino gentil che col suo canto
Prima d'ognun dal Tebro e da l' Iliso
Già trasse la Tragedia a l'onde d'Arno!

Palla Rucellai, fratello di Giovanni, letterato esimio e scrittore di Tragedie encomiate, scrisse al Trissino una lettera, con la quale dedicandogli l' opera del fratello *Le Api* si esprime così: " Voi foste il primo che questo modo di " scrivere in versi materni, liberi dalle rime, po- " neste in luce: il qual modo, fu poi da mio fra- " tello, nella *Rosmunda* primieramente, e poi " nell' *Api* e nell' *Oreste* abbracciato ed usato; " adunque meritamente, sì come primi frutti " della vostra invenzione, vi si mandano. „ Vedete, che anche allora non si disconosceva il vero merito; e ciò che più meraviglia, veniva apprezzato dai colleghi letterati. Or io vi leggerò della tragedia *Sofonisba* una scena, che sembrami ricca di forma e di logiche persuasioni. La scena si passa in Cirta, città di Numidia, fra Scipione e Massinissa, quando questi, vincitore delle armi di Siface, sposo di Sofonisba, promette alla Regina di non consegnarla come prigioniera ai Romani, purchè acconsenta a divenirle moglie subitamente. Sofonisba, dimentica del suo consorte, già prigioniero dei Romani, e spinta dalla regale vanità di non umiliarsi dinanzi ai vincitori, acconsente, e l'unione vien celebrata; (sembra che a quei tempi il divorzio fosse ammesso, e si regolasse facilmente, bastando il consenso d'una sola delle due parti).

Scipione, capo delle forze alleate, e rappresentante il Senato Romano, vuole, com'era per legge, che i vinti sieno mandati, niuno escluso, prigionieri in Roma. Qui comincia il dialogo che meglio vi spiegherà l'argomento e la posizione.

Scip. Signore, io penso, che null'altra cosa
Che 'l conoscere in me qualche virtute,
V'inducesse da prima a pormi amore;
Il quale amor, da poi vi ricondusse,
Che riponeste in Africa voi stesso
E le vostre speranze, in la mia fede.
Ma sappiate però, che nessun' altra
Di quelle alme virtù, per cui vi piacqui,
Tanto m'allegro aver nè tanto onoro,
Quanto la temperanza, e 'l contenermi
D'ogni libidinoso mio pensiero.
Questa vorrei, che parimenti voi
Giungeste a l'altre gran virtù che avete.
Crediate a me, ch'a l'età nostra, sono
Le sparse voluttà che abbiam d'intorno,
Di più periglio che i nemici armati;
E chi con temperanza le raffrena
E dôma, si può dir che acquista gloria
Molto maggior, che non s'acquista d'arme.
Quello, che senza me, per voi s'è fatto
Con valore, e con senno, volontieri
L'ho detto, e volontier me lo ricordo;
Il resto, voglio poi, che fra voi stesso
Più tosto il ripensiate, che a narrarlo

Vi faccia divenir vermiglio il fronte.
Questo vi dico sol, che Sofonisba
È preda de' Romani, e non potete
Aver di lei disposto alcuna cosa.
Però v'esorto subito mandarla:
Perchè convien, che la mandiamo a Roma.
E voi, s'avete a lei volta la mente,
Vincete il vostro cùpido desìo:
E abbiate rispetto a non guastare
Molte virtù, con questo vizio solo:
E non vogliate intenebrar la grazia
Di tanti vostri meriti, con fallo
Più grave, che la causa del fallire.

Mass. Io dirò, Scipion, qualche parola
Acciò che voi, così senza sentirne
Alcuna mia ragion, non mi danniate.
Non fu pensier lascivo che m'indusse
A far quel, che fec' io con Sofonisba;
Ma pietà, forse, e 'l non pensar d'errare.
So che sapete ben, che primamente
Il padre di costei me la promesse;
Ma Siface da poi, perchè l'amava,
Tant' operò, che da i Cartaginesi
A me ne fu levata, e a lui concessa.
Ond' io salì per questo in tal disdegno,
Che sempre mai da poi gli ho fatto guerra;
E con voi mi congiunsi ultimamente;
Con cui sapete ben, quel ch'io son stato,
E come presi Annone, e romper feci
I cavai di Cartagine a la torre

Che fe' Agatocle, Re di Siracusa.
E poscia, quando Asdrubale rompeste,
Sapete, ch'io vi dissi i lor consigli;
E sol m' opposi al campo di Siface.
Ma che bisogna dir che 'n mille luoghi
V'ho dato utilità con la mia gente.
D' onde presa m' avea tanta baldanza,
Che senz' altra dimanda mi ritolsi
La moglie mia, ch' altri m' avea rubata.
A questo ancor m' indusse, che più volte
M' avevate promesso di ridarmi
Tutto quel, che Siface m' occupava;
Ma se la moglie non mi fia renduta
Che più debbo sperar che mi si renda?
L' Europa già tutta si volse a l'arme
E passò il mar con più di mille navi
Contra dell'Asia, e stette ben diece anni
Intorno a Troja, e poi la prese, ed arse,
Per far aver la moglie a Menelao
Che già se ne fuggio con Alessandro,
E stata era con lui vent' anni interi;
E voi non mi volete render questa,
Che ancor non è il terz' anno che Siface
Me la tolse per forza e per inganni,
Nè con tanta fatica s'è ritolta?
Deh, non negate a me sì caro dono,
E non vogliate poi, che la vostr' ira
Contra i Cartaginesi si distenda
Con tal furore, infin contra le donne.
Ma i beneficj miei possano tanto,

Che l'error di costei si le perdoni
Se mai fatto v'avesse alcuna offesa:
Che ben conviensi per amor d'un buono
Perdonare ad un reo; ma non si deve
Punire un buon, per il peccare altrui.

SCIP. Chi non sapesse ove si fosse il torto,
E udisse il parlar che avete fatto,
Non si porìa pensar ch'io non l'avessi.
Ma non è giusto quel che parla bene
In ogni cosa, ove la mente volge,
Ma quel che mai dal ver non si diparte.
Se Sofonisba fosse vostra moglie,
Senza alcun dubbio vi la renderei:
Che voi sapete ben, che già vi diedi
Annon Cartaginese; onde per cambio
Di lui, color vi resero la Madre.
E come prima il regno de' Massulj
(Ch'io sapeva esser vostro) si fu preso,
Senza punto tardar vi lo rendei.
Ma se vi fu promessa Sofonisba
(Come voi dite) avanti che a Siface,
Questo non fa però, che vi sia moglie;
Perchè una sola, e semplice promessa
Non face il matrimonio; voi già mai
Non giaceste con lei, nè aveste prole,
Come d'Elena avea già Menelao.
Oltre di ciò s'ell'era moglie vostra,
Che vi accadeva risposarla ancora?
E sì subitamente far le nozze
Nella nimica terra e 'n mezzo l'arme?

Che vuol dir poi, che nel principio, quando
Tutte le cose vostre mi chiedeste
Non diceste di lei parola alcuna?
Quinci si può veder, ch'era d'altrui,
Com'era veramente di Siface:
Il quale è stato con gli auspicî nostri
E vinto e preso; onde la sua persona,
La moglie, le Cittati, le Castella,
E finalmente, ciò ch' ei possedeva,
È preda sol del popolo Romano;
E esso e la Regina (ancora ch'ella
Non fosse da Cartagine, nè avesse
Il Padre Capitanio dei nemici)
È di necessità mandare a Roma,
Ov'ella arà da stare a la sentenzia
Del popolo Romano e del Senato....
Imperò che si dice avergli tolto
E alienato un Re, che gli era amico,
E poscia averlo indotto a prender l' arme
Contra di lor precipitosamente:
Sì ch'io non posso di costei disporre.
Dunque, senza tardar ne la mandate;
Ne più cercate a così fatto modo
Aver per forza le Romane spoglie.
Ma se di lor vorrete alcuna cosa
Dimandatela pur, che scriveremo
A Roma, e pregheremo, che 'l Senato
Per le vostre virtù vi lá conceda.

Mass. Poscia ch'io vedo esser la voglia vostra
D'aver costei, più non farò contrasto;

Ma vo', che ancor di questa mia persona
Possiate sempre far quel che v' aggrada.
Ben io vi priego assai, che non vi spiaccia
S'io cerco aver rispetto a la mia fede:
La qual troppo obligai senza pensarvi;
E promessi a costei, di mai non darla
In potestà d'altrui, mentre che viva.

SCIP. Questa risposta è veramente degna
Di Massinissa; or fate dunque come
Vi pare il meglio, purchè abbiam la donna.

MASS. Anderò dentro, e penserò d'un modo,
Che servi il voler vostro, e la mia fede!

Massinissa avendo promesso a Sofonisba che non andrebbe viva nelle mani dei Romani, le mandò un veleno, dicendole, che altro modo non aveva di mantenerle fede; e Sofonisba lo prese. A me sembra che questa scena sia molto dignitosa, profondamente eloquente e filosofica.... sebbene odori un poco di un fare rettorico. Se dovessi rilevare tutti i pregi che si raccolgono nei molteplici componimenti del Trissino, bisognerebbe a lui solo dedicare più tempo che non mi è concesso, e trascurare di troppo altri, che pur voglionsi almeno ricordare. Del satirico, mordace, e venale Pietro Aretino, il cui ingegnoso spirito s' impose al mondo in modo, che si temeva più assai la punta della sua penna, che un'aguzza spada, abbiamo una Tragedia, intito-

lata *Orazia* che venne giudicata una delle migliori che a' quei tempi fosse stata scritta. Rispetto il parere dei dotti critici, in quanto riguarda il valore poetico e letterario, ma credo di non errare, asserendo, essere questa Tragedia priva affatto di effetto scenico, e per la massa del pubblico, d'un linguaggio astruso. Le sue commedie poi sono un'evidente riproduzione della corrotta società in cui viveva, e mostra delle figure, acutamente sì, ma rozzamente disegnate, ma che servirono di norma ad altri autori ne' secoli posteriori. Uomo, in superlativo grado immaginoso, si servì del suo naturale ingegno, non sempre lodevolmente, e visse, in vero, com' ei dice: *del sudore degli inchiostri*, e tanto ne adoprò, cred'io, da macchiarne anco l'anima.

L'autorevole scrittore Adolfo Gaspary, acconcia spietatamente il fiorentino Giovanni Rucellai (che fu secondo a scrivere Tragedie regolari in idioma volgare) criticando la sua Tragedia *Oreste* che giudica composta di cattivi versi e di un fare sentenzioso e rettorico, dove la falsa sentimentalità, e il falso eroismo, prendono il posto della vera passione. Io non oso pronunciarmi su tal giudizio, bensì mi sembra, che almeno il merito di una potente efficacia descrittiva, poteva esser notata dal severo critico. Il racconto che vi leggerò sarà sufficiente a farvi persuasi che non fu vana la mia

osservazione. Il coro rappresentato da una donna, racconta ad Ifigenia sorella d'Oreste, come furon scoperti, da un Pastore, due stranieri, che furtivamente venivano per mare, ad impadronirsi dell'effige di Diana, come dall'oracolo di Delfo fu ordinato, per placare le infernali furie che invadevano Oreste, dopo l'uccisione dell'adultera madre.

Coro. Io vi dirò per ordin da principio
A ciò che vo'ntendiate il caso a punto,
Se già la lingua, mentre io narro a voi,
La lubrica memoria non inganna.
Ifige. Ditela: che gran cosa esser può questa?
Coro. Questa mattina, all'apparir dell'alba,
Andand'io per far mondi, alquanto innanzi,
Gli erbosi sassi del liquido fonte,
Che scendesser laggiù le mie compagne
A 'mbiancar de la Diva i sacri veli,
Veder mi parve, e non mi parve, andare
Due giovan di nascoso dietro il tempio.
Poscia, un pastor, che capre ivi guardava,
E stava sopra 'l vertice del monte,
Li discoperse a me primieramente;
E 'n un tratto le labbra al corno pose,
E suonò tanto forte che d'intorno
Ognun concorse con gran furia al suono.
Com'e' s'avvider ch'eran discoperti,
Si ritrasson guardando verso noi
Come Leon c'han visto i cacciatori;
E quando parve lor non esser visti,

Si misero a fuggir come due cervi
Là oltre per la via de la marina.
I Pastor pel cammin di sopra al lito
Li seguitaron tuttavia gridando.
Allor salii sovr'un piscoso scoglio,
Com'altri sempr'è vago di vedere.
Era la barca lor quivi nascosa,
Non so ben dove, ma la nuova forma
Sembrava a gli occhi miei ch'esterna fosse.
Questa, un da poppa, e l'altro dalla prora,
Come s'una cassetta d'Api fosse,
Con mirabil destrezza in mar gettaro;
E quel che di persona era più grande,
Vi saltò sopra, e nel saltar la mano
Porgea sempre, quell'altro confortando,
Ma quei che del Pastor corsero al suono
Eran già scesi in su l'asciutta arena
Con bastoni, con grida, dardi e sassi
Or di sotto, or di sopra, ed or dai fianchi,
Facendo a quelli una spietata guerra.
Già erano ambedue entr'a la barca,
Ed amendue a gran forza di remi
Tentava dall'arena di spiccarla,
Nè si potea per la vadosa piaggia
Muover la barca fra l'arena e l'acque
Che, decrescendo il flusso venìan meno;
Il che sentendo il giovin, quel maggiore
Ch'ancor fu 'l primo a saltar nel battello,
Saltò ne l'arenose onde marine,
Armato con la spada e con lo scudo;

Poi poggiò il petto e tutta la persona,
E spinse il legno: e fu sì grande l'urto,
Ch'andar lo fece un lungo tratto in mare.
Ei non trovando resistenza alcuna
A la sua possa, per che l'acqua cede,
Cadde implicato in su le negre arene;
Nè prìa fu 'n terra, che gli furo addosso.
Chi gli prese le gambe e chi le braccia,
Chi lo tenea per le bagnate chiome.
Quando l'amico suo, ch'era portato
Dal legno a forza in la contraria parte,
Si gettò tutt'armato in mezzo al mare
Come tigre che 'nanzi a gli occhi suoi
Visti i figliuoli al predator in grembo,
Con gran furor si getta a questi addosso:
E quando fu là 'v'era il suo compagno,
Alzò la spada, e già feriva i nostri,
Se non ch'a mezza via, ritenne il colpo,
Per non ferir quel che salvar volea.
Insomma, tanta fu la sua possanza,
Che lo trasse per forza a quei di mano.
Allor più che mai, fu la forza grande
Di tronchi, dardi, sassi, e d'ogn'altr'arme
Ch'a chi cerca, il furor ministra e l'ira —
Dir no 'l saprei: sembrava un popol d'Api
O una negra schiera di formiche
D'un antic'elce o di sotterra uscite,
Contr'a due Calabroni aspri e pungenti.
La gente tutt'addosso era a quel solo,
Ch'avea salvo colui che cadde in terra.

Costui sostenne l'aspra furia tanto,
Che vide lo suo amico ritto in piede;
Poi, per un colpo ch'egli ebbe nel braccio,
Fu costretto lo scudo abbandonare,
Ov'era fitta una selva di strali;
Onde 'l gran petto e largo, scuopre e nuda;
Visto questo, il compagno prestamente
Il soccorre, e fra quello e fra la turba
Si pone, e fagli col suo proprio petto,
Per esser grato, sì pietoso scudo,
E disse: " Or ecco, Pilade, ch'io sono
" Venuto qui, o Pilade, o mia vita,
" Pilade, vita mia, per darti ajuto. „
E poi rivolto a noi gridava forte:
" Non date a lui, o gente empia e crudele,
" Non date a lui; in me voltate il ferro,
" In me, che cagion son di tutti i mali,
" In me, per cui 'l misero combatte.
" Eccovi 'l corpo aperto, ecco la fronte,
" Eccovi 'l collo ignudo, eccovi il petto! „
Così diss'egli; e la risposta loro
Fur mille punte, e più, di lance e spade
Che gli voltaro al volto, al corpo, al petto:
Ed ei, nulla prezzando la sua vita,
Attendèa solo a ricoprir l'amico —
Ma che può, *Un* contra 'l furor di tanti?
Molto potè l'amor, lo sdegno e l'ira,
E la virtù che sè stessa conosce,
Il dolor, la vergogna de l'amico,
Che gli parèa veders'innanzi morto.

Ma che val forza contr'a maggior forza?
Già il fiato che 'n quei corpi non capèa,
Con gran singulti gli anelanti fianchi
Scotèa, fumando un vapor negro e grosso,
Bagnando tutte l'affannate membra;
Onde pure alla fine, stanchi e vinti,
Ma di difender non già sazî ancora,
Da' Pastor nostri sono stati presi,
Che gli conducon qui dinanzi a voi.
Non credo mai che n' giovin, tal bellezza
Splendesse sì nè tanta grazia in volto;
E non credo, ch'a pena il primo fiore
De la bionda lanugine ancor vesta
Le belle guance, quasi fresche rive
Fiorite, di giacinti e di viole!

Che ve ne sembra? La parte descrittiva non è toccante, efficace e ben colorita? Quello in cui appariscono, a mio avviso, difettosi questi scrittori è la poca curanza nel complesso dell'effetto scenico. Abusavano di frasi altosonanti, di rettoriche riflessioni, di concetti filosofici, e chi più ne aveva più ne metteva; poco o nulla curandosi della misura scenica, della complicanza dell'intreccio, della dipintura dei caratteri, e di quell'inaspettato nell'argomento, tanto necessario per produrre maggiore impressione nella catastrofe. — Ed ora lasciamo il coturno, per trattare del socco. L'Ariosto fu il primo a comporre delle commedie regolari italiane, ma non offrono

molta originalità. Egli stesso confessa d'aver imitato gli antichi e d' essersi ispirato nelle commedie di Plauto e Terenzio. Le più commendevoli commedie del XVI secolo, sono al certo, pe' nostri tempi, di poco onesti costumi, e di parole arrischiate e sconvenienti; se ne togli certe allusioni satiriche alle condizioni pubbliche, il piccante si cercava di preferenza in equivoci indecenti.

Lo permetteva la libertà del frasario di quell' epoca, e forse a torto in oggi biasimiamo ciò che allora si accettava senza porvi importanza, nè trovarvi offesa al buon costume. Tutte quelle produzioni che oggi chiamiamo indecenti, e che lo sono di fatto, furono in massima parte dedicate ai Papi, ai Principi, che le accettarono e le fecero sontuosamente rappresentare, prendendovi tanto diletto, da farne delle matte risate. Qual meraviglia se le donne non se ne scandalizzavano. Quelle donne stesse che senza ritrosìa facevansi ritrattare col bel seno scoperto, e lo esponevano all' ammirazione dei visitatori ed amici, nelle loro sale. Chi potrebbe asserire che nella sostanza, la società di allora fosse più corrotta con le sue frasi lascive, che non sia la nostra, sotto la forma vereconda e pudica?

L'osceno era considerato quale ingrediente necessario all'arte comica, e si trova sparso in quasi tutta la letteratura drammatica del secolo XVI.

La commedia *Calandra* del Cardinal di Bibiena è impudica da capo a fondo, e le particolarità destinate a promuovere il riso, ributtano; eppure Leòne X lo creò Cardinale, molto per gli importanti servigi resi allo Stato, e un poco per le scandalose brighe che operava alla Curia. Una delle commedie che affascina per la profondità e la verità del quadro di costumi e dei caratteri di quell' epoca, è la *Mandragola* del Machiavelli. Essa è di certo la più importante ed originale commedia di quel secolo. Della sua immoralità non si aveva coscienza: tutti vi partecipavano.... anche l' autore stesso. Soffocare la passione per riguardo alla morale, era un precetto da leggersi, ma non da seguirsi; obbedire a gl' impulsi dell' amore, che senza esitare, per diritto di natura, va al suo scopo sensuale, era un concetto esaltato e difeso dalle massime dell'Aretino, ed accettate dalla società di allora. Di rado la passione sfrenata fu descritta con maggiore vivacità che in questa commedia del Machiavelli. Forse l'azione comparisce artificialmente ordinata, ma i personaggi sono interamente moderni, e vi è nel dialogo tale freschezza, tali sprazzi di luce sulle condizioni famigliari, da farla supporre una commedia scritta da ieri. Non mi permetto citarne alcun passo per non fare arrossire il bel volto delle mie amabili ascolta-

trici, ma leggerò soltanto il prologo di questa commedia, ed una scena assai famigliare della *Clizia*, altro componimento comico del Machiavelli, perchè possiate riconoscere il simpatico scrittore, non scamiciato, ma vestito decentemente e con i guanti bianchi.... non però candidi del tutto!

Il Ciel vi salvi, benigni Uditori;
Quando e' par che dependa
Questa Benignità dall'esser grato.
Se voi seguite di non far rumori,
Noi vogliam che s'intenda
Un novo caso in questa terra nato.
Vedete l'apparato,
Quale or vi si dimostra.
Questa è Firenze vostra.
Un' altra volta sarà Roma o Pisa
Cosa da smascellarsi dalle risa.
Quell'uscio che mi è qui in su la man ritta,
La casa è di un dottore,
Che 'mparò in sul Buezio leggi assai:
Quella via che è là in quel canto fitta,
È la via dell'Amore,
Dove chi casca non si rizza mai.
Conoscer poi potrai
All'abito d'un Frate
Qual priore, o abbate
Abiti in tempio, che all'incontro è posto,
Se di qui non ti parti troppo tosto —
— Un giovane, Callimaco Guadagni,

Venuto or da Parigi
Abita là in quella sinistra porta.
Una giovane accorta
Fu da lui molto amata:
E per questo, ingannata
Fu, come intenderete; et io vorrei,
Che voi fussi ingannato come lei.
— La favola, Mandragola si chiama:
La cagion voi vedrete
Nel recitarla, com'io m'indovino.
Non è 'l compositor di molta fama:
Pur se voi non ridete,
Egli è contento di pagarvi el vino.
Un amante meschino,
Un dottor poco astuto,
Un frate mal vissuto,
Un parasito di malizia el cucco
Fien questo giorno il vostro badalucco.
— E se questa materia non è degna,
Per esser pur leggeri,
D'un uom che voglia parer saggio e grave,
Scusatelo con questo, che s'ingegna
Con questi van pensieri
Fare el suo tristo tempo più suave:
Perchè altrove non ave
Dove voltare el viso;
Chè gli è stato interciso
Monstrar con altre imprese altra virtue,
Non sendo premio alle fatiche sue.
El premio che si spera, è che ciascuno

Si sta dacanto, e ghigna,
Dicendo mal di ciò che vede o sente.
Di qui depende, senza dubbio alcuno,
Che per tutto traligna
Dall'antica virtù el secol presente:
Imperocchè la gente
Vedendo che ognun biasma,
Non s'affatica e spasma
Per far con mille suoi disagi un'opra,
Che l' vento guasti o la nebbia ricuopra.
— Pur se credesse alcun dicendo male,
Tenerlo pe' capegli,
E sbigottirlo, o ritirarlo in parte,
Io l'ammonisco, e dico a questo tale
Che sa dir male anch'egli,
E come questa fu la sua prim'arte;
E come in ogni parte
Del mondo, ove il sì suona,
Non istima persona;
Ancor che faccia el sergieri a colui,
Che può portar miglior mantel di lui.
— Ma pur lasciam dìr male a chiunque vuole;
Torniamo al caso nostro
Acciocchè non trapassi troppo l'ora.
Far conto non si de' delle parole,
Ne stimar qualche mostro,
Che non sa forse se si è vivo ancora.
Callimaco esce fuora,
E Siro con seco ha
Suo famiglio, e dirà

L'ordin di tutto. Stia ciascuno attento;
Nè per ora aspettate altro argomento.

Ora il nostro autore vi si è annunziato convenientemente con la sua carta. La scena che segue sarà la sua prima visita.

La posizione dei personaggi è questa.

Un vecchio libertino e il suo figliuolo, sono tutti e due innamorati di Clizia, giovane che da piccola venne allevata nella lor casa. Il padre, vorrebbe dare la ragazza in moglie ad un Pirro, devoto ed esoso suo servo, per poi approfittarne. La moglie del vecchio che conosce le mire poco oneste del marito, vorrebbe invece far sposare la giovane, con un Eustachio loro fattore, uomo rozzo, sì, ma onesto e denaroso.

SOFRONIA (*moglie del vecchio libertino entra in scena*). Io ho rinchiuso Clizia e Doria in camera. E' mi bisogna guardare questa fanciulla dal figliuolo, dal marito e da' famigli; ognuno le ha posto il campo intorno!

NICOMANO (*il vecchio marito*). Sofronia, ove si va?

SOFR. Alla messa.

NICOM. Et è pur carnasciale; pensa quel che tu farai di quaresima.

SOFR. Io credo che s'abbia a far bene d'ogni tempo; e tanto più accetto sia farlo in quelli tempi, che gli altri fanno male. E' mi pare che a far bene, noi ci facciamo da cattivo lato.

NICOM. Come? Che vorresti tu che si facesse?

Sofr. Che non si pensasse a chiacchiere; e poi che noi abbiamo in casa una fanciulla bella, buona e d'assai, e abbiamo durato fatica ad allevarla, che si pensasse di non la gittare or via, che dove prima ogn'uomo ci lodava, ogn'uomo ora ci biasimerà, veggendo che noi la diamo a un ghiotto senza cervello, che non sa far altro che un poco radere, che non ne vivrebbe una mosca.

Nicom. Sofronia mia, tu erri. Costui è giovane di buon aspetto, e se non sa, è atto ad imparare, e vuol bene a costei; che sono tre gran parti in un marito, oltre gioventù e amore. A me non pare che si possa ir più là, nè di questi partiti se ne trovi a ogni uscio. Se non ha roba, tu sai che la roba viene e va, e costui è uno di quelli ch'è atto a farne venire; e io non lo abbandonerò, perchè io fo pensiero (a dirti il vero) di comperargli quella casa che per ora ho tolta a pigion da Damone nostro vicino, e empierolla di masserizie: e di più, quando mi costasse quattro cento fiorini per mettergliene....

Sofr. Ah, ah, ah.

Nicom. Tu ridi?

Sofr. Chi non riderebbe?

Nicom. Sì; che vuoi tu dire? per mettergliene su una bottega: non sono per guardarvi....

Sofr. È egli possibile però che tu voglia con questo partito strano, tôrre al tuo figliuolo più che non si conviene, e dare a costui più che non merita? Io non so che mi dire; io dubito che non ci sia altro sotto....

Nicom. Che vuoi tu che ci sia?...

Sofr. Se ci fusse che tu non lo sapessi, io te'l direi; ma perchè tu lo sai, io non te lo dirò.

NICOM. Che so io?

SOFR. Lasciamo ire. Che ti muove a darla a costui? Non si potrebbe con questa dota o minore, maritarla meglio?

NICOM. Sì, credo; nondimeno e' mi muove l'amore che io porto all' una e all' altro, che avendoceli allevati tuttadua, mi pare di beneficarli tuttadua.

SOFR. Se cotesto ti muove, non ti hai tu ancora allevato Eustachio tuo Fattore?

NICOM. Sì, ho; ma che vuoi tu che la faccia di cotestui, che non ha gentilezza veruna e è uso a stare in villa tra buoi e le pecore? Oh, se noi gliene dessimo, la si morrebbe di dolore.

SOFR. E con Pirro si morrà di fame. Io ti ricordo che le gentilezze degli uomini, consistono nell' avere qualche virtù, saper fare qualche cosa, come sa Eustachio, che è uso alle faccende, in su i mercati, a far masserizia e aver cura delle cose d'altri e delle sue: e è un uomo che vivrebbe in su l'acqua, tanto più, che tu sai ch'egli ha un buon capitale. Pirro, dall'altra parte, non è mai se non in su le taverne, su per li giuochi, un Cacapensieri che morrà di fame nell'altopascio.

NICOM. Non ti ho io detto quellò ch'io li voglio dare?

SOFR. Non ti ho io risposto che tu lo getti via? Io ti concludo questo, Nicòmaco: che tu hai speso in nutrire costei, et io ho durata fatica in allevarla; e per questo, avendoci io parte, io voglio ancora io intendere come queste cose hanno andare: o io dirò tanto male e commetterò tanti scandali che ti parrà essere in mal termine; chè non so come tu alzi il viso. Va: ragiona di queste cose con la maschera.

Nicom. Che mi di' tu? Se' tu impazzata? Or mi fai tu venir voglia di dargliene in ogni modo; e per cotesto amore, voglio io che la meni stasera, e meneralla s'e' ti schizzassi gli occhi!

Sofr. O la mérrà, o e' non la mérrà.

Nicom. Tu mi minacci di chiacchiere; fa che io non dica.... Tu credi forse ch'io sia cieco, e che io non conosca e' giuochi di queste tue bagattelle? Io sapevo bene che le madri volevano bene ai figliuoli; ma non credevo che le volessero tenere le mani alle loro disonestà.

Sofr. Che di' tu? Che cosa è disonestà?

Nicom. Deh! non mi far dire. Tu intendi, et io intendo: ognuno di noi sa a quanti dì è San Biagio. Facciamo per tua fe' le cose d'accordo; chè se noi entriamo in cètere noi saremo la favola del popolo.

Sofr. Entra in che entrare tu vuoi. Questa fanciulla non si ha gittar via; o io manderò sottosopra, non che la casa, Firenze.

Nicom. Sofronia, Sofronia, chi ti pose questo nome non sognava; se tu sei una soffiona, e se' piena di vento.

Sofr. Al nome di Dio. Io voglio ire alla messa; noi ci rivedremo.

Nicom. Odi un poco. Sarebbeci modo a raccapezzar questa cosa, e che noi non ci facessimo tenere pazzi?

Sofr. Pazzi no, ma tristi sì.

Nicom. E' ci sono in questa terra tanti uomini da bene, noi abbiamo tanti parenti, e ci sono tanti buoni religiosi: di quello che noi non siamo d'accordo, domandiamne loro, e per questa via, o tu o io ci sganneremo.

Sofr. Che, vogliamo noi cominciare a bandire queste nostre pazzie?

Nicom. Se noi non vogliamo tôrre o amici o parenti, togliamo un religioso, e non si bandiranno, e rimettiamo in lui questa cosa in confessione.

Sofr. A chi andremo?

Nicom. E non si può andare a altri che a fra Timoteo, ch'è nostro confessore di casa, et è un santarello, et ha già fatto qualche miracolo.

Sofr. Quale?

Nicom. Come quale? Non sai tu, che per le sue orazioni, monna Lucrezia di messer Nicia Calfucci, che era sterile....

Non finisco il dialogo perchè lo giudico non confacente all' ambiente in cui mi trovo; nè istigo il nostro autore a ripetervi la sua visita, per tema che vi si presenti co' guanti sucidi. Molti altri scrittori seguirono le tracce del Machiavelli, del Bibiena e deìl'Aretino, ma nessuno raggiunse l' eleganza di questi. De' Fiorentini, che per la lingua portano il vanto, si vogliono specialmente ricordare il Gelli, il Varchi, il Firenzuola, Lorenzino de' Medici, il Giannotti, il Nardi, ma superiori a tutti, il Lasca e il Cecchi, de' quali vorrei pur citarvi qualche brano, se il tempo concessomi me lo permettesse, ma con mio rammarico debbo rinunciarvi.

La Commedia regolare letteraria aveva sempre di preferenza la sua sede nelle Corti, nelle

case dei ricchi, e nelle Accademie. Fra il popolo si usava genere più modesto, e forse più morale, ma più rozzo. Le Farse, volgarmente dette *Cavajole*, genere antico, ma plebeo, erano graditissime al popolo, perchè fondate principalmente sulla vivacità dei lazzi, sul frizzo delle espressioni, sull' opportunità degli argomenti; e come le canzoni e rappresentazioni maggesi di variato genere e di più avariato pregio, erano il diletto del contado, così, le rappresentazioni sacre e le Farse, erano la gioia del popolo. Solo alla metà del XVI secolo comparvero le donne sul palco scenico, e quando nacque la così detta *Commedia dell'Arte*, che consisteva nell' ideare il soggetto, stabilire la distribuzione delle scene, prefiggere i personaggi, lasciando all' improvvisazione, assoluta libertà dei concetti e delle parole. Quando s' incominciò a praticare questo, per me, riprovevòle sistema, la buona commedia regolare, ed in special modo la tragedia, sparirono dalla scena a danno e disdoro dell' arte. Non per tanto, ci resta la gloria d' essere stati i primi a comporre produzioni sceniche regolate; e già più centinaia se ne contava prima che Stefano Jodelle, sessant'anni dopo, ne ponesse una, sulle scene di Francia, sotto Enrico III. Due altri motivi concorsero a far dimettere in Italia le tragedie nei teatri. Il primo, fu l'uso introdotto

di recitare in musica, e il compiacersi che fece il mondo de' Drammi musicali, ed il secondo, fu l'introduzione de' varî dialetti e delle maschere. Fino al secolo XVI, nella società, le maschere non si usavano che nelle feste, e per coprirsi il volto onde prender parte ai giuochi d'azzardo; di poi, le donne portarono, per preservare la pelle, una maschera di velluto, che si chiamava *Lupo*. Venuto in moda il rossetto ed i nei, le donne non portarono più i lupi (sul viso s'intende!), così le maschere non furono più adoperate che nei travestimenti carnevaleschi e sulle scene.

Dopo aver parlato degli autori, desidero trattenervi su gli attori, come parte necessaria, e direi quasi indivisibile dei primi. Una rigogliosa e ben vestita pianta si potrà ammirare, ma quella, adorna di frutta, si ammira e si gusta; la pianta è l'autore, il frutto l'attore. Fra quelli più famosi del secolo cui tratto, vi presento un Sebastiano Clarignano, che il Giraldi chiamò il Roscio e l'Esopo del tempo. Eccovi un Angelo Beolco, detto *Ruzzante*, che sebbene provenisse da bassissima estrazione (che il nome di Ruzzante gli fu appropriato da ragazzo perchè ruzzava sempre con un cane che gli guardava il bestiame), pur nullameno, fu attore ed autore pregiatissimo. Altro stimato artista fu Niccolò Campani, detto *lo Strascino*, che compose diverse farse. Un altro

distintissimo lo abbiamo in Andrea Calmo anch'egli attore ed autore comico. Insigne artista fu il Valerini Adriano autore di rime e di tragedie; ma di lui ricorderò in appresso. Nè si devono dimenticare G. B. Verati, che dopo morto, fu commemorato con un epitaffio, composto da Torquato Tasso: nè il Ponzoni, nè il Flaminio; e per chiudere va ricordato il Ganossa, che tanto in Francia che in Germania e specialmente in Spagna, non solo fu acclamato e desiderato da quei regnanti, ma raccolse pur anco ricchezza con l'arte sua!

Ed ora al sesso gentile! Si fa menzione di una Flaminia, romana, che, formosissima donna, nella tragedia era valente. Si esalta la Andreini Isabella che fu decoro delle scene: spettacolo superbo non meno di virtù che di bellezza; e si onora altamente una Virginia Rotari, detta Lidia, già amante del Valerini Adriano, gentile e piena di grazie, che ispirò, nel momento della sua partenza, ad un poeta che l'amava, questi versi:

Lidia mia, il dì che d'Adrian per sorte
Ti strinse amor con mille nodi l'alma,
Io vidi il mar che fu per lui sì in calma,
A me turbato minacciar la morte!

Si encomia molto la Vittoria Piissimi, bella maga d' amore, dai moti armonici e concordi, dagli atti maestosi e grati, dalle parole affabili

e dolci, dai sospiri ladri e accorti, dai risi saporiti e soavi, dal portamento altiero e generoso (come disse il Garzoni), che fu rivale d' altra ancor più famosa attrice, la Vincenza Armani, in confronto della quale la fama di Sarah Bernhart impallidisce. Lascio la parola al panegirista!... " Ne avendo i tre lustri dell'età sua toc-
" cati appena, possedeva benissimo la lingua la-
" tina, e felicemente vi spiegava ogni concetto.
" Scriveva correttamente il latino e l'italiano
" idioma, ed il carattere che usciva dalla sua
" penna era bellissimo. Imparò la logica e la
" rettorica; nella musica fece tale profitto, che
" non solo cantava sicuramente la parte sua con
" i primi cantori d' Europa, ma componeva in
" questa professione meravigliosamente, ponendo
" in canto quei medesimi sonetti e madrigali, e
" le parole di cui ella anco faceva, in modo che
" veniva ad essere cantatrice e poetessa. Suo-
" nava varie sorte d'istrumenti musicali, e da
" sè stessa accompagnava il suo canto; e ciò
" faceva con tanta dolcezza, che rapiva chiun-
" que avea la sorte d' udirla. Posesi di più ad
" imparare la scultura, e con sì efficace deside-
" rio vi attese, che scolpiva ogni effigie in cera
" al naturale. Ben provveduta di meriti e d'elo-
" quenza, diedesi a recitare commedie sulla
" scena, comparendovi la prima volta nella città

" di Modena; esprimendo sì prontamente e con
" tanta grazia i suoi concetti, che sorprese quel-
" l'uditorio, la maggior parte composto di lette-
" rati di grido. Recitava essa in tre stili diffe-
" renti, cioè, nel comico, nel pastorale, nel tra-
" gico, conservando il decoro di ciascuno tanto
" drittamente, che l'Accademia degl' Intronati
" di Siena disse più volte: che questa donna
" riusciva meglio assai, parlando all' improvviso,
" che i più consumati autori, scrivendo pensa-
" tamente. Fece vedersi su i teatri di Roma (che in
" quel tempo le donne vi comparivano) in Fio-
" renza e in altre città della Toscana; come pure
" in Venezia e per tutta la Lombardia; e in ogni
" luogo rimaneva il nome delle sue virtù im-
" presso nelle menti degli uomini. Nel giungere
" ch'ella faceva in qualche città, si sparava l'ar-
" tiglieria (e ciò non è favola) per l' allegrezza
" del suo arrivo o del suo ritorno, e i principali
" della terra le andavano incontro, e i dotti por-
" tavansi a lei per lo schiarimento di molti dubbî
" che avevano intorno a questioni filosofiche. I
" musici, i poeti e i pittori cercavano, con ogni
" sforzo ed industria, di renderla coll' arti loro
" immortale: ed i più nobili ed illustri cavalieri,
" per onor suo, mostravano in giostre, in bar-
" riere ed in altri tornei il lor valore; ed ella
" stessa poneva il premio al vincitore, e dava

“ a molti bellissime imprese con i suoi motti
“ appropriati, che erano da tutti avuti più a
“ caro di qualsivoglia ricco dono. I principali
“ signori d' Italia concorrevano in mandarla a
“ ricercare dovunque ella si fosse, acciò andasse
“ a ricreare le loro città, e a spargere in esse il
“ fecondo seme della sua virtù. Di corpo era
“ bellissima, d'una statura piuttosto grande che
“ no; e con esatta proporzione, e conveniente
“ misura erano situate le belle membra. Aveva
“ i capelli lunghi e finissimi del colore dell'oro;
“ e le ciglia nere arcate e sottili, da giusto in-
“ tervallo divise. La fronte pareva di lucido e
“ terso alabastro: e le nasceva profilato il naso
“ da i confini delle ciglia, scendendo per mezzo
“ il volto con debita convenienza. Fiammeggia-
“ vano gli occhi suoi, e tra il bianco e il nero
“ avevano molta vaghezza, ora ridenti, or lu-
“ singhevoli, ed ora altieri. Le sue candide
“ guancie rosseggiavano in mezzo senza artifizio
“ alcuno. La bocca, del color di rubino avea le
“ labbra, e mostrava in aprendosi i suoi denti
“ bianchissimi in egual ordine graziosamente di-
“ sposti. Avea bellissime mani, ed era in tutto
“ graziosa, modesta e gentile. Nel maggior grido
“ della sua fama, portatasi in Cremona a recitare,
“ dopo d'avere esposti per più d'un mese i parti
“ del suo dotto intelletto, infermossi; e nel fiore

" degli anni, travagliata da breve malattia, mu-
" nita degli ordini sacri, e piena di rassegna-
" zione, cristianamente, con dispiacere universale,
" rese l' anima al Creatore il dì 11 settembre,
" l'anno 1569. Adriano Valerini, comico famoso,
" il quale onestamente amavala, ed era da lei
" corrisposto, l' assistè sino all' ultimo respiro;
" unito al quale, da essa udì queste parole:
" Adriano, restiti in pace, io me ne vado. Ad-
" dio! „ Questo comico scrisse e recitò la sua
" Orazione funebre, che insieme con le rime di
" diversi autori, in lode di questa celebre co-
" mica, fu stampata in Verona l'anno 1570. „

Bisogna convenire che a quel tempo non v'era penuria di calda ammirazione per i degni rappresentanti dell'arte drammatica. Viceversa, per i non eletti, trovo quest'atroce invettiva: " Ma
" quei profani comici che pervertono l' arte an-
" tica introducendo nelle commedie disonestà
" solamente e cose scandalose, non possono pas-
" sare senza aperto vitupero, infamando sè stessi
" e l' arte insieme con le sporcizie che ad ogni
" parola scappano loro di bocca; e quanto mag-
" giore ornamento acquista l' arte comica dai
" precedenti, tanto maggiore infamia trae da co-
" storo, ch' hanno con l' Aretino o col Franco
" cambiato la lingua per ragionare solo da spor-
" chi e vituperosi come sono! „ Scusate s'è poco!!!

Dopo aver udito le due campane della lode e del biasimo, dobbiamo persuaderci che il mondo fu sempre eguale; che in allora, come oggi, v'era un'eccedente esagerazione nella lode, come troppa acrimonia nel biasimo avventato, licenzioso ed offensivo. Negli omaggi entusiastici prodigati a quelle celebrità, mai si accenna ad una delle migliori prerogative dell'artista drammatico, quale è quella del porgere naturalmente e della dizione nitida e vera, e mi vien fatto perciò domandarmi da quali massime gli attori d'allora erano guidati? Con quali mezzi, e per quali meriti fisici e intellettuali diventarono grandi? Con qual forma, con quale concezione, con quale ispirazione interpretavano e riproducevano i varî caratteri e le diverse passioni? Ignoto! Mistero!... Cominciando da Roscio e da tutta la falange degli illustri artisti più sopra citati, che ne sappiamo noi? Che furono eccelsi attori, e nulla più! Non vi sembra che l'arte rappresentativa, diseredata dal suo nascere d'esemplari ricordi, non abbia diritto, per legge di compensazione, a dimostrazioni più entusiastiche, più esaltate dell'altre sue sorelle, alle quali è dato il vantaggio enorme d'un'analisi costante e d'una ammirazione imperitura? Non dobbiamo quindi meravigliarci se si prodigano ai seguaci di Roscio esuberanti manifestazioni di simpatia, le quali sono destinate ad essere sepolte con chi le promosse.

Permettetemi ora un breve cenno sui precetti dell' arte drammatica di quel tempo, per poi conchiudere. Il dotto israelita, De Sommi, mantovano, poeta e autore drammatico, nella sua opera in materia *di rappresentazione scenica,* nel terzo dialogo, sui recitanti, s'esprime così: " Nell' at-
" tore è a ricercare buona pronunzia, e questo
" più che altro importa: e poi cerco che sieno
" d'aspetto, rappresentante quello stato che hanno
" da imitare più perfettamente che sia possibile,
" come sarebbe, che un innamorato sia bello, un
" soldato membruto. Pongo poi gran cura alle
" voci di quelli, perchè io la trovo una delle
" grandi e principali importanze.... E se io, po-
" niam caso, avessi a far recitare un' ombra in
" tragedia, cercherei una voce squillante per
" natura, o almeno atta con un *falsetto tremante*
" a far quell' effetto che si richiede in tal rap-
" presentazione. „ A me sembrerebbe cosa quasi ridicola udire un' ombra parlare in *falsetto tremante.* E neppure in tutto sono d' accordo con lo scrittore Ingegneri il quale vuole " che l'om-
" bra abbia una voce alta e rimbombante, ma
" ruvida ed aspra ed in conclusione orribile e
" non naturale e dello stesso tuono. „ (Dello stesso tuono e non naturale, ne convengo, ma a mio credere la voce dovrebbe essere non alta ma sonora, non ruvida ed aspra, ma cavernosa

e monotona.) Torno al De Sommi: “ Delle fat-
“ tezze dei visi non mi curerei poi tanto, poten-
“ dosi agevolmente con l’arte, supplire ove manca
“ natura „ (l’arte non darà mai l’espressione e la
vivacità naturale alla fisonomia!) “ ma non mai
“ però in caso alcuno mi servirei di maschere,
“ nè di barbe posticce, perchè impediscono troppo
“ il recitare „ (e dovendo rappresentare Barba-
rossa, lo vorrebbe sbarbato?) “ e se la necessità
“ mi costringesse far fare ad uno sbarbato la
“ parte di un vecchio, io gli dipingerei il mento,
“ sì ch’ egli paresse raso; con una capigliatura
“ canuta sotto la berretta, e gli darei alcuni
“ tocchi di pennello sulle guancie e sulla fronte,
“ tal che non solo lo farei parere attempato,
“ ma decrepito, e grinzo bisognando. „ (I tocchi
sulle guancie e sulla fronte, sta bene, ma perchè
la capigliatura canuta sotto la berretta? Non
era più naturale e semplice il dire, *con una par-
rucca bianca?* Seguiamo!) “ L’ attore dovrà dir
“ forte quanto basti da farsi intendere comoda-
“ mente a tutti gli spettatori, acciò non cagio-
“ nino di quei tumulti che fanno sovente coloro,
“ li quali per essere più lontani, non ponno
“ udire, onde ha poi disturbo tutto lo spettacolo. „
(A quanto pare anche allora il pubblico era tal-
volta riottoso!) “ Bisogna che l’attore s’ingegni
“ di variar gli atti, secondo la varietà delle oc-

" casioni; dico, che non basterà ad uno che
" faccia la parte, poniam caso, d'un avaro, il
" tener sempre le mani sulla scarsella, in tentar
" spesso se gli è caduta la chiave dello scrigno,
" ma bisogna anche che sappia, occorrendo, imi-
" tare la smania ch'egli avrà, *esempli gratia*, in-
" tendendo che il figliuolo gli abbia involato il
" grano. „ (Ora viene il buono!) " E se farà la
" parte d'un servo, in occasione d'una subita al-
" legrezza, saper spiccare a tempo un salto gar-
" bato: in occasione di dolore stracciare un
" fazzoletto co' denti: in caso di disperazione
" trar via il cappello, e simili altri *efficaci* effetti,
" che danno spirito al recitare. „ (E che ai tempi
nostri farebbero fischiare!) " E se farà la parte
" d'uno sciocco, oltre il risponder male a pro-
" posito, il che gl'insegnerà il poeta con le pa-
" role, bisogna che a certi tempi, sappia far an-
" che di più lo scimunito: pigliar delle mosche,
" cercar delle pulci, e altre siffatte sciocchezze.
" E se farà la parte d'una serva, saper scuotersi
" la gonnella lascivamente, se l'occasione lo com-
" porta, ovvero, mordersi un dito per isdegno,
" e simili cose, che il poeta nella testura della
" favola, non può esplicatamente insegnare. „
(Per fortuna sua!) In quanto al modo che il
De Sommi voleva vestiti gli attori, non è meno
curiosa una breve descrizione. Egli scrive: " Io

“ m’ ingegno poi quanto più posso, di vestire i
“ recitanti fra loro differentissimi: e questo, ajuta
“ assai, sì allo accrescere vaghezza con la va-
“ rietà loro, e sì anco a facilitare l’ intelligenza
“ della favola. Ora, se io avrò (per gratia di
“ esempio), da vestire tre o quattro servi, uno
“ ne vestirò di bianco con un cappello; uno di
“ rosso, con un berrettino in capo; l’altro a li-
“ vrea di diversi colori; e l’ altro adornerò per
“ avventura con una berretta di velluto, e un
“ pajo di maniche di maglia, se lo stato di lui
“ può tollerarlo, parlando però di commedia che
“ l’abito italiano ricerca; e così, avendo da ve-
“ stire due amanti, mi sforzo, sì nei colori, così
“ nelle fogge degli abiti, farli tra loro differen-
“ tissimi: uno con la cappa, l’ altro col *rubon-*
“ *cello:* uno co’ pennacchi alla berretta, e l’altro
“ con oro senza penne: a fine che tosto che
“ l’uomo vegga, non pure il viso, ma il lembo
“ della veste dell’ uno o dell’altro, lo riconosca,
“ senza aver da aspettare, ch’egli con le parole
“ si manifesti: avvertendo generalmente, che la
“ portatura del capo è quella che più distingue,
“ ch’ ogni altro abito, così negli uomini come
“ nelle donne; però sieno diversi tutti fra loro
“ quanto più si possa, e di foggia e di colori. Nè
“ mi restarei di vestire un servo di velluto o di
“ raso colorato, purchè l’abito del suo padrone

“ fosse con ricami e con ori cotanto sontuoso,
“ che avessero tra loro la *debita proporzione.* „
(Così, se una signora caduta al basso e priva di mezzi, fosse costretta a vestire di mussolina, per star ligi *alla proporzione,* qual'altra stoffa dovrebbe usare la sua cameriera? Io non vi vedrei che quella adottata da Eva; e prima del peccato).

Concretando su quanto vi descrissi dei componimenti tragici e comici: degli attori e critici loro, come dei precetti che guidavano gli artisti sul modo d'interpretare ed esporre i caratteri; ed infine, sul gusto d'abbigliarsi sulla scena, mi abbisogna vagare su induzioni che potrebbero essere fallaci; pure non mi pèrito ad emettere la mia opinione, dicendo, che le aspirazioni artistiche di quel secolo tendevano più alla ricerca del bello nell'*arte,* anzichè al bello nella *natura;* più all'estetica della parola, che a quella dei caratteri e dell'azione: più a soddisfare i sensi, che a convincere l' intelletto.... escludendo però del tutto l'idea in me di menomare con questo, il sovrano ingegno di coloro, che nelle composizioni, come nelle interpretazioni, furono giustamente proclamati sommi. Se esiste l'arte *bella,* vi è pure l'arte *vera.* L'arte bella si discute e si giudica col sentimento convalidato dall'istruzione, dall'educazione e dai costumi filtrati, ed assorbiti nel secolo in cui uno vive. L'arte *vera* è intangibile in tutte le epo-

che. Non si giudica; v'incanta, vi affascina, e s'idolatra. La prima è frutto dell'ingegno, la seconda del genio. L'arte vera non è stata, non è, e non sarà che *una*, ed è figlia della natura; e come dice Dante: è quasi nipote a Dio! Lasciando da parte il grado di nobiltà ch'essa occupa, la drammatica, sebbene infelice dal suo nascere, come dissi più sopra, a parer mio, è l'arte più perfetta e più utile, di quant' altre mai. La scultura e la pittura riproducono anch' esse la natura, ma le loro figure, sebbene esprimenti un pensiero, restano immobili: non parlano, non gesticolano, non respirano. Vedute cento volte non vi rivelano che la stessa idea.... immobilmente tacita; nè presto alcuna fede alla favola di Pigmalione, se lo scalpello d'un Michelangelo non ebbe il potere di far parlare il suo Mosè! Ammirando quelle figure, l' effetto morale siete obbligato raccoglierlo nella vostra immaginazione. Così, anche il componimento drammatico, è sterile, inanimato, se non riceve l'alito fecondatore della rappresentazione.

L'arte della scena ha il potere d'insinuare nell'anima degli spettatori, quei sentimenti, quelle passioni, quegli entusiasmi, che già intuiti dall' artista, trasfonde all' uditorio, non con mezzi estranei e fittizî, indispensabili alle altri arti, ma con quelli della movenza faciale, della voce,

del sentimento, e della feconda parola, che sono le legittime, vere, naturali espressioni dell'uman genere. È tanto convincente, persuasiva, insinuante quest' arte, che, in ogni tempo, ma più nel XVI secolo, dal previdente ed astuto clero, fu temuta, quindi osteggiata, non come esempio di pervertimento ai costumi, ma come potente diffonditrice di quella istruzione, di quei liberali sentimenti, di quelle patriotiche aspirazioni e di quelle nobili ed oneste tendenze, per le quali, e con le quali soltanto, si formano le grandi Nazioni.

Ma mi avveggo che l' ora assegnatami è di soverchio trascorsa, e non voglio abusare maggiormente della benevolenza de' miei cortesi ascoltatori. A coloro, che per caso avessero qualche piccolo peccatuccio veniale da scontare, dico, che dopo la penitenza da me, ad essi, imposta quest' oggi, vengono del tutto purificati. Gli altri, che per le devote pratiche pasquali la partita del *dare* e *avere* hanno liquidata, saranno rimunerati dal sommo Fattore di tutte cose. Ma tanto a gli uni che a gli altri, debbo i sensi della mia riconoscenza, che per non tediarvi di più, compendio in una sola parola. Grazie.

LA MUSICA NEL SECOLO XVI

CONFERENZA

DI

G. A. Biaggi.

A dimostrare *praticamente* il cammino corso dalla musica nel secolo XVI, questa Conferenza venne accompagnata dalla esecuzione di tre pezzi: del *Sanctus* della Messa detta di papa Marcello del Palestrina; di una scena della commedia l'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi, e del prologo dell'opera *Euridice* di Jacopo Peri.

“ Di tutte le opere dell’uomo (scrisse ne’ suoi *Ricordi* Massimo D’Azeglio), la più meravigliosa ed insieme la sola per me inesplicabile, è la musica.

“ Capisco la poesia, capisco la pittura, la scultura, le arti d’imitazione insomma. Il loro nome ne svela la origine. V’era un modello, la umanità v’ impiegò secoli per imitarlo, e finalmente lo imitò.

“ Capisco le scienze. Dato il raziocinio, non trovo difficoltà a comprendere che, profittando ogni età delle riflessioni dell’ età antecedente e, per così dire, salendo sulle sue spalle, la umanità si sia inalzata al punto al quale oggi si trova.

“ Ma dove diamine siamo andati a cercare la musica? Questo è quello che non capisco.

“ La musica è un: *Mistero*. „

Il D’Azeglio disse benissimo. Così nella sua essenza come ne’ suoi effetti, la musica è un mistero.

Le arti del disegno hanno elementi determinati, costanti e invariabili nel mondo fisico. La

musica, al contrario, col mondo fisico non ha nè legami nè attinenze di sorta. Pur col *ritmo* e col *suono*, che sono i primi suoi elementi, ella è già nel campo della idealità.

Il suono, considerato in sè stesso, ha proprietà e leggi ben note al cultore dell' acustica. Ma quelle proprietà e quelle leggi, almeno sino ad ora, con la musica non han nulla a vedere.

Quando dai calcoli e dalle dimostrazioni dell'acustica, passiamo a ciò che costituisce il linguaggio musicale, alle attrazioni de' suoni, alle loro repulsioni, alle loro energie, alla potenza che hanno di destare in noi diversi ordini di sentimenti e commozioni vive così da mutare in un attimo lo stato dell'animo nostro, tutto è mistero.

A' giorni nostri, col Tyndall e coll'Helmholtz, la scienza acustica ha fatto un gran cammino, è giunta ad un meraviglioso grado di sviluppo; e si dice da non pochi, che nell'opera di quegli illustri uomini è a vedersi: *un ponte gettato fra la scienza e l'arte.*

Ebbene, o Signore e Signori, io avrò torto, è facile, pur troppo; sarò cieco (può darsi anche questo), ma quel *ponte* non mi venne mai fatto di vederlo — e non lo vedo.

Per me, gli ultimi progressi dell'acustica lasciarono le cose in quel medesimo stato ch'eran prima.

La scienza è da una parte ricca di verità dimostrate e provate, di scoperte fortunatissime, di postulati irrecusabili. L'arte è dall'altra parte, bella, attraente, luminosa, — se si vuole; ma in tutto, come prima, legata all'*empirismo*. E fra l'una e l'altra, nel luogo dove dovrebbe essere il famoso *ponte*, impedimenti e barriere senza numero, lacune, pozzanghere, scogli ben alti e ben irti, e una rete fitta e imbrogliatissima di viottole, quali senza uscita, quali ripiegantisi oziosamente sopra sè stesse.

E come coll'acustica, la musica non ha nulla a vedere colla matematica.

Tollerate, o Signori, ch'io insista a dire delle teoriche, — perchè il saper bene di dove vengono e ciò che sono, è imperiosamente voluto dal concetto che informa il discorso ch'io sto infliggendovi.

Se stiamo a quanto raccontano Porfirio e i filosofi della scuola d'Alessandria, Pitagora sarebbe stato il primo ad affermare: “essere la musica una scienza figlia della matematica.„ Com'egli voleva spiegare la perfezione della causa prima, l'essenza dell'anima umana e le leggi tutte della natura a forza di numeri, così, a forza di numeri voleva pur spiegare l'essenza e gli effetti della musica.

Quel concetto, con Tolomeo, con Macrobio, col

Boezio, coi Galilei, padre e figlio, coll'Eulero, col Rameau, col Tartini e con altri di minor nome, attraversò i secoli e venne, vivacissimo sempre, sino a noi, quantunque validamente combattuto da Aristosseno, da Aristide Quintilliano, dall'Eximeno, dal Requeno, dal D'Alembert, dal Fétis; — quantunque dimostrato erroneo dalla costante e intera sua sterilità e dalla sua inettezza a piegarsi e ad acconsentire come che sia, ai modi e ai bisogni della pratica.

Che quel concetto di Pitagora fosse vivo e ben vivo nel secolo XVI, lo sappiamo dal Fogliani, e, più esplicitamente, da Giuseppe Zarlino: teorico famosissimo di quel secolo.

Zarlino, nelle sue *Istituzioni armoniche,* racconta sul serio che Tolomeo, accettata la dottrina pitagorica, vi portò di suo una *inversione.* E cioè: mentre Pitagora voleva spiegare la musica con la matematica, Tolomeo voleva spiegare la matematica con la musica. E applicando quella sua idea alla astronomia, insegnò: che dalla Terra alla Luna, corre l'*intervallo di un tono,* e un *semitono* da Mercurio a Venere, e da Venere al Sole *un tono e un semitono,* da cui venne a stabilire: che dalla Terra al Sole corre preciso preciso l'*intervallo di quinta.*

Zarlino, che fu pure un forte ingegno e un uomo cultissimo, ammise senz'ombra di difficoltà quella

teorica, e riconobbe: che le distanze correnti fra i pianeti e quelle correnti fra gli intervalli musicali si corrispondono con meravigliosa esattezza, che si combaciano addirittura. Tanto da poter concludere: che, veramente, le leggi della musica si dovrebbero desumere da quelle che governano i movimenti degli astri. Ma non ammise però l'intervallo corrente fra la Luna e la Terra. E combattendo Tolomeo, ecco come argomenta: L'intervallo suppone necessariamente due suoni. Ora, nel caso di cui trattasi, uno di que' due suoni move dalla Luna; e si capisce, e sta bene. Ma l'altro suono dovrebbe muovere dalla Terra: *e questa* (son sue parole) *è cosa fuori d'ogni ragione, conciossiachè* (s'avverta che l'*Eppur si muove* di Galileo uscì quaranta o cinquanta anni dopo) *conciossiachè non può essere che quelle cose le quali per loro natura sono* IMMOBILI, COM'È QUESTO ELEMENTO CHE DICESI TERRA, *siano atte a generare l'armonia.*

Nè la astronomia cessò di essere associata alle teoriche musicali con lo Zarlino. Un buon secolo dopo, e precisamente nel 1657, il padre Girolamo d'Avella uscì a distinguere e a classificare i Toni, secondo la influenza che subiscono, o del Sole, o della Luna, o di Giove, o di Venere, o dei segni dello Zodiaco; non senza fare una classe a parte per quelli che van soggetti alle ecclissi.

E di teoriche battute a questo conio, senza ferme basi, non altro che speculative, arbitrarie e non di rado assurde, più e più altre. E chi dicesse che dal più al meno sono tutte così, per me non andrebbe molto lontano dal vero.

Da questo: la teorica che contraddice e s'oppone alla pratica; la musica plumbea e assiderata delle scuole; e la musica viva, vivificante ed alata che viene per diretto da Dio e dalla natura.

I musicisti pratici, i valenti davvero e, più specialmente que' fortunati intelletti che si dicono *genii,* non attesero mai a dettar regole nè a compilare trattati, e scrissero sempre come loro dettavan dentro la fantasia e il cuore. E i trattatisti abbandonati a sè stessi, ostinati nelle loro speculazioni, incatenati alle loro formule e ai loro pronunziati come se fossero dogmi (quantunque perpetuamente inapplicati), riusciron sempre e pressochè tutti alla saccenteria e alla pedanteria, presi i vocaboli nel peggiore loro significato. Il che vien dimostrato a luce meridiana dal fatto, che nell'arte musicale nessun savio tentativo, nessuna innovazione, nessun miglioramento, per quanto voluto dalla ragione, potè farsi strada e stabilirsi, senza destare le ire, non sempre incruente, e le imprecazioni dei precettori e delle loro scuole. E fu così in ogni tempo. Timoteo

venne condannato all'esilio dagli Efori di Sparta, reo d' aver aggiunta una corda alla lira. Guido d'Arezzo che ideò il *Rigo* (senza il quale la musica non sarebbe stata mai un'arte), e che trovò il modo d'insegnare in pochi giorni ciò che prima richiedeva dieci e più anni di studi, Guido ebbe a combattere con tutti i precettori de' suoi giorni; e se non fu condannato all' esilio, fu costretto (e a quel che pare, per disperazione) ad abbandonare il tranquillo ritiro della Pomposa e ad esiliarsi da sè stesso. Zarlino ebbe a vedere assalita di nottetempo la tipografia dove si stampavano le sue opere e trafugati e dispersi i suoi manoscritti. Contro il Monteverdi, perchè non obbediente ciecamente ai trattati, non fu insolenza e ingiuria che non venisse scagliata. E a quali censure e a quali fatti si lasciassero andare i trattatisti e i direttori de' Conservatorii contro il Mozart, il Beethoven, il Rossini e il Bellini, non istarò a dirlo, perchè storia notissima a tutti.

Tenuto fermo che nella sua essenza e ne' suoi principii attivi la musica è un *mistero*, che le sue teoriche sono precisamente in quello stato che ho detto, è facile capire che, quanto alla sua didattica, tutto deve ridursi ad una serie più o meno logica di postulati e di precetti empirici.

Tant'è. Ma v'ha empirismo e empirismo. V'ha

quello che l'Humboldt ammetteva persino ne' severi procedimenti delle scienze; quello cioè, che raccoglie i fatti, che li analizza, che li aggruppa secondo le analogie, e che opera sempre col soccorso di ipotesi stabilite su cognizioni accertate. E v'ha l'empirismo inculto, cieco, che tende sempre al basso, e che ha parentele vive e pericolosissime con la *ciarlataneria.* E quest'ultimo mi duole di doverlo dire, nelle scuole musicali è il dominante.

S'aggiunga, a dimostrar meglio quanta ragione s' abbiano coloro che dicono la musica: una *scienza,* che quel secondo empirismo, così inculto e cieco com' è, dalla teoria passa intatto nella storia, da cui viene, comunissimo a non pochi scrittori e ad un nuvolo di compilatori, un “ maiuscolo paralogismo „ quello di ritenere come inerenti alla natura e all'essenza dell'arte, i risultati delle speculazioni dirette ad intenderla e a dichiararla; senza fermarsi ad osservare che le speculazioni possono essere mal fondate, mal condotte, e riuscenti per necessità logica al falso.

Ond' è che, pur a' giorni nostri, si dice e si stampa, ad esempio: che ne' secoli decimoquarto, decimoquinto o decimosesto, alla musica mancavano gli intervalli e gli accordi più essenziali.

Ma mancavano alla musica proprio, o sfuggirono alle analisi de' teorici? o è, come è da cre-

dere, che i teorici, piena la mente di preconcetti, non li seppero trovare o non li vollero vedere?

Agli scrittori e ai compilatori de' quali parlo, que' dubbi non caddero in mente; e, stretti al fatto che la teorica non fa parola di alcuni *intervalli* e di alcuni *accordi* che assai tardi, han creduto ed insegnato (e seguitano a credere e ad insegnare) che sino allora quegli *intervalli* e quegli *accordi* non c'erano, o, come pur dicono, *non esistevano!!* Quanto credere e insegnare che prima del Cesalpino il sangue umano non circolava, e che al tempo di Tolomeo il cielo non era che una gran vôlta di cristallo bucherellata qua e là dalle stelle!

In ciò che ho detto sin qui, stanno le cagioni principalissime che in ogni tempo resero incerto, faticoso e incredibilmente lento il cammino dell' arte de' suoni. Lento per modo, che a quel grande e mirabile movimento intellettuale che iniziato da Dante giunse a Raffaello, al Buonarroti, all' Ariosto e al Machiavelli (al *Risorgimento*, in una parola), ella rimase in tutto e per tutto estranea.

Sul principio del secolo XVI mentre la poesia, la pittura, la scultura, l' architettura correvano trionfanti per vie tutte luce e splendori, la musica anfanava nelle tenebre, smarrito affatto il

sentimento del *bello,* avversa ad ogni sano intendimento estetico, avversa, e pertinacemente, a tutto ciò che poteva redimerla.

Che se n'era egli fatto di quel *canto* che Dante *sentiva nell'anima,* che *quetava tutte le sue voglie,* e pel quale rese immortale il Casella? Sparito, interamente sparito.

Può supporsi che di quel canto rimanessero traccie nelle *Laudi spirituali,* nelle canzoni popolari e in quelle de' *Cantarini o Cantori da panca* stipendiati da' Comuni, o in quelle, più probabilmente, de' *Cantori a liuto ;* ma nella musica che tenevasi in dignità di arte, nè traccie, nè indizii.

Sul principio del cinquecento, imperava la scuola Fiamminga; una scuola sorta nelle Fiandre sullo scorcio del trecento; che si distese, dominatrice assoluta per tutt'Europa; che idoleggiava l'artifizio; e che, in conseguenza, non solo non faceva il menomo conto, ma teneva in intero dispregio, così il canto come la melodia: elementi troppo semplici, troppo bassi e volgari per poter entrare a far parte del legittimo patrimonio dell'arte.

Sin dove trascorressero i compositori di quella scuola cogli artifizi del contrappunto, non è a dire. Chi avesse la pazienza di descrivere lo strazio ch'essi fecero della povera musica, fornirebbe

alla storia dei delirii umani uno dei più curiosi e strani capitoli.

In ordine ai contrappunti con gli *ostinati*, coi *perfidiati*, coi *cancherizzati*, con quelli *alla zoppa* e in *salterello*, essi giunsero ai *retrogradi contrari* i quali si dovevano eseguire, prima tenendo il foglio pel suo diritto, poi capovolgendolo pel rovescio. Da cui seguiva (difficoltà pel compositore da far strabiliare!) l'invertimento delle parti; quelle che per un verso eran del soprano, del contralto, del tenore e del basso, per l'altro verso eran quelle del basso, del tenore, del contralto, del soprano. E coi *canoni* giunsero agli *enigmatici*, per sciogliere i quali davasi con un *motto*, una specie di traccia. Ad esempio: *Sol post vespera declinat*, con che avevasi a intendere che ad ogni *ripresa*, il *canone* doveva abbassarsi di un tono. Scempiaggini, stranezze, deliri, — lo accordo.

Ma non accordo si possa dire però coi seguitatori dell'Helmholtz, che le opere de' Fiamminghi non sono altro che *tours de force* senza valore musicale.

Senza valore estetico, sì. Ma senza valore musicale, no. Perchè quella parte dell'arte che dicesi estetica potesse esplicarsi liberamente e alzarsi alla bellezza espressiva, era necessario che la parte tecnica si componesse prima in un certo

ordine e acquistasse una certa fermezza. E questo fecero i Fiamminghi indubbiamente. Posta negli strettoi dei loro artifizi, la materia dell'arte si rese pieghevole ed atta ad una infinita varietà di atteggiamenti e di forme. In que' giri tortuosi, in que' continui avvolgimenti e contorcimenti cui erano forzatamente condotti, i suoni si mostrarono sotto tutti gli aspetti e rivelarono intera l'indole loro.

Non è poco. Ma in ogni caso, c'è da aggiungere che ai Fiamminghi andiam debitori del contrappunto, e che il contrappunto, per quanto inestetico ne' suoi principii e ne' suoi intenti, per quanto empirico nelle sue applicazioni scolastiche, o volere o volare, è ancora il fondamento de' buoni studi di composizione. Che che si dica, il compositore non contrappuntista, sarà sempre un compositorello; un canzonettaio.

Per ciò che fecero in favore della didattica, i Fiamminghi potrebbero andar assolti d'ogni peccato risguardante l'estetica.

Ma di peccati ne commisero altri, e non posso tacerli.

Non uno di que' compositori che avesse cura di mettere in una certa armonia, almeno, il carattere e la espressione delle note, col testo e col significato delle parole. A questo non badavano per nulla. Fra le Messe e stampate e ma-

noscritte, appartenenti a quel tempo, ne ho trovate parecchie, nelle quali sotto le prime note de' pezzi, leggevasi o Kyrie o Gloria o Sanctus, ma dopo queste, non più parole. Nè si pensi che così facessero o gli stampatori o i copisti a risparmio di tempo e di fatica. Come attestano gli autografi, facevano così gli stessi compositori. E la prova provata che alle parole non avevan badato, esce da questo, che ad adattare sotto le note gli interi versetti, non si riesce che a stento, e non senza ripetizioni e storpiature.

E non è tutto. Alle parole prescritte dalla liturgia, ne aggiungevano altre a capriccio. In una Messa avente a tema l'*Ave Maria* del canto fermo, si canta contemporaneamente dai soprani il *Kyrie*, dai contralti il *Gloria*, dai tenori il *Credo* e dai bassi l'*Ave Maria* per disteso.

E non è tutto ancora. Si fece mille volte peggio. Non contenti dell' accoppiamento di parole diverse, ma sacre, vennero all'accoppiamento di parole sacre e profane, — e di che tinta profane! In una Messa dell'Obrecht, al primo *Kyrie*, il tenore canta, in volgare: *Io non vidi mai la più bella!* Al *Christe: Oh! buon tempo!* Al secondo *Kyrie: Dove potrò mai trovarla!* All'*Osanna: Il segreto del mio cuore!* E al *Benedictus: Signora, fatemi sapere se....*

E Messe così fatte, incredibile a dirsi! erano

cantate alla presenza del Papa e dei Cardinali da quella Cappella Sistina che salì dopo in tanta e così bella rinomanza.

A quella maniera di Messe, che era, insieme, un pervertimento artistico e morale, si venne accomodando di punto in punto la esecuzione. Di questo ne fa certi la risposta del cardinale Domenico Capranica, reduce della Nunziatura di Lisbona, data al papa Niccolò V, quando lo richiese del suo parere intorno al merito de' famosi suoi cappellani cantori: *Santità*, disse schietto il Cardinale, *mi par di udire una mandra di porcelli che grugniscono a tutta forza, senza proferire un suono articolato, non che una parola.*

Giunte le cose a tale estremo, si sentì il bisogno di porvi rimedio; e vi si pose.

Ma, come corse per secoli in tante e tante opere pretese storiche, e come di quando in quando ritorna a correre negli scritti degli storici compilatori e dilettanti, chi fu primo a trovare e a proporre il rimedio non fu il Palestrina. Bensì egli lo attuò e da par suo. Secondo quegli scrittori: il papa Marcello II, scandolezzato e indignato de' tanti e sacrileghi abusi, avrebbe formalmente licenziati i cappellani-cantori e posta la musica al bando della Chiesa; e il Palestrina, poco dopo, con una castigatissima sua Messa avrebbe ottenuta la revoca di quel decreto. In questo nulla di vero.

La musica, intanto, non fu mai proscritta dalla Chiesa da nessun Papa. Quanto a Marcello II può aversi per certissimo che della musica non s' occupò menomamente, perchè non ne ebbe il modo e nemmeno il tempo.

Marcello II, come abbiamo dal Polidori suo biografo, fu eletto la sera del 9 aprile (martedì santo del 1555) e volle essere consacrato vescovo e incoronato il giorno dopo: *affine di potersi tutto impiegare in que' giorni cotanto santi*, nei divini uffizi. E infatti non mancò a nessuna delle tante funzioni che si celebrano nella Cappella Sistina dal mercoledì santo al dì di Pasqua.

Il sabato in *albis*, Marcello II era a letto infermo, e dieci giorni dopo (il 30 dello stesso aprile) rese l' anima a Dio. In tutto, un pontificato di ventidue giorni, undici dei quali, di malattia. Ora, come e quando avrebbe egli avuto tempo e modo di pensare alla musica, e, cosa al certo di non piccolo momento, di decretarne la proscrizione? E dove, pel Palestrina, il tempo di comporre una Messa e d' apprestarne la esecuzione?

Sul conto di quella celebratissima messa (che venne poi dedicata alla *memoria* di papa Marcello) ecco la verità quale esce dai diari che si conservano nella Biblioteca della Cappella Sistina, e come l' abbiamo nella biografia del Palestrina scritta dall'abate Baini.

I cardinali Vitellozzi e Borromeo, deputati del papa (Paolo IV) al riordinamento della musica religiosa ne' termini decretati nella sessione XXII del Concilio di Trento, posero per principio e stabilirono: I. che i Mottetti e le Messe con accoppiamenti di diverse parole, non dovevansi più eseguire; — II. che del pari non dovevansi più eseguire le Messe lavorate sopra temi di canzoni profane e laide; nè i Mottetti scritti da persone private. — Si discusse quindi per definire se le parole sacre cantate dal coro si sarebbero udite più scolpitamente e sempre. I due cardinali desideravano che fosse; ma i cappellani-cantori risposere recisamente: *che non era possibile.* Instavano i cardinali: " *Se le si possono udire e le si odono alcune volte, perchè non sempre?* „ Replicavano i cappellani cantori: " *esserne in colpa l' obbligo delle fughe e delle imitazioni che costituiscono il carattere della musica armonica; e che non era possibile privare la musica di quegli artifizi, senza snaturarla.* „

In questa discussione vennero citati dai cardinali un *Te Deum* di Costanzo Festa, gli *Improperi* e alcuni pezzi della Messa: ut, re, mi fa, sol, la del Palestrina, come esempi (quanto alle parole) senza eccezione. Ma i cantori rispondevano: " *che quelle erano composizioni brevi, e che nelle fughe, massime del* Gloria *e del* Credo,

non si sarebbe potuto ottenere in egual maniera la chiarezza delle parole, offuscate dagli imprescindibili giri e ritorni delle Imitazioni e delle Fughe.

Venuti i dissenzienti a partito, fu infine risolto: si desse commissione al Palestrina di scrivere una Messa, che stesse in tutto alle prescrizioni de' due cardinali e nella quale le *Imitazioni* e le *Fughe* non impedissero in nessun modo le parole.

In luogo di una Messa sola, il Palestrina ne scrisse tre: delle quali, eseguite per prova in casa del cardinale Vitellozzi il 21 aprile 1565, venne scelta per acclamazione la terza.

In quella Messa, il Palestrina vince tutte le difficoltà, supera tutte le barriere e, ispirato, procede con la indefettibile sicurezza del *genio*. Nè artifizi di contrappunti, nè complicazioni di sorta, nè arruffii di parole; piena e maestosa la sonorità, severi i giri degli accordi, severe, ma nettamente disegnate e sto per dire melodiche, le cadenze; solenne, tuttochè semplice, lo stile. Non una nota in quella Messa che non sia la rivelazione o la sanzione d'una sana regola dell' arte, mentre da ogni nota esala purissimo il sentimento religioso. Avuto riguardo alle condizioni in cui allora trovavasi la musica: un miracolo di bellezza.

Quando venne pubblicamente eseguita per la prima volta (il 19 del giugno 1565), Pio IV

esclamò: “ *Sono queste le armonie del nuovo cantico che San Giovanni apostolo udì nella celeste Gerusalemme, e che un altro Giovanni* (Palestrina) *ci fa udire nella Gerusalemme terrestre.* „

La Messa di papa Marcello nella cui musica è una così viva aspirazione alla melodia e al canto, scosse dalle basi il grottesco edifizio dell' arte fiamminga, ed è, incontrastabilmente, la pietra angolare dell' arte italiana; di quell' arte italiana che fu poi, e sino a' giorni nostri, l'arte di tutto il mondo.

Del Palestrina, qui non saranno affatto fuor di luogo alcuni cenni biografici.

Il vero suo casato è Pierluigi, e il nome, Giovanni. Fu detto Palestrina dalla piccola città delle Romagne, dove nacque, per quanto si sa, nel 1524.

Chiamato alla musica da molte ed elette disposizioni naturali, si recò, giovinetto, a Roma, dove fu ammesso alla scuola, aperta poco innanzi da Claudio Goudimel, compositore di grande e meritata fama.

Da quella scuola, il Palestrina uscì maestro, tanto, che nel 1551, venne nominato Direttore della Cappella Giulia in San Pietro Vaticano. Dalla cappella Giulia passò alla Sistina (dalla quale fu poco dopo espulso, perchè ammogliato) e quindi alla Cappella di San Giovanni in Laterano, a quella di Santa Maria Maggiore, e di

nuovo alla Giulia, in San Pietro, rimasta vacante per la morte di Giovanni Animuccia.

Il Palestrina fu uomo di specchiata onestà, di severi costumi e, come artista, indefesso al lavoro, operosissimo; — il che non tolse ch' egli non avesse sempre a combattere con le strette della povertà, mal bastando gli stipendi delle cappelle alle prime necessità della vita. Egli morì, assistito e confortato da san Filippo Neri, il 2 febbraio 1594.

Alla scuola del Goudimel, il Palestrina, non è a farne meraviglia, s'era educato e fatto ai principii e al gusto de' Fiamminghi. Le prime sue Messe (pubblicate nel 1554) son tutte fatica e stento; tutte a imitazioni, a fughe, a canoni, a rodelli, a misure e andamenti *binarii*, posti a forza sopra misure e andamenti *ternarii*. Nè seppe guardarsi dagli strani accoppiamenti di parole. In una sua Messa, così nel *Kyrie*, come nel *Gloria* e nel *Credo*, v'ha sempre una parte che canta l'antifona: *Ecce sacerdos magnus*, ecc.

Nel Palestrina adunque sono a vedersi due compositori ben distinti fra loro: il fiammingo sino alla Messa di Papa Marcello, e da quella Messa in poi, l' italiano.

E se qui mi si domandasse: Dove le cause così determinanti dei decreti del Concilio di Trento e del programma de' cardinali Vitellozzi

e Borromeo non fossero state, il Palestrina avrebbe abbandonata la prima sua maniera? E avrebbe trovata la seconda, passando in un subito da un gretto e pretenziosissimo meccanismo, ad una semplicità ispirata e che ha del divino?

Pur ammirando in quel compositore un maestro solenne e un altissimo ingegno, a quelle domande io sarei tentato di rispondere negativamente.

I musicisti amano il suono; — ed è giusto. Ma del suono (chi non lo sa e non ne ha patito?) i musicisti non si contentano mai. Più ne hanno, più ne vorrebbero e, beatissimi, vanno al frastuono ed allo strepito. — È questa, a mio avviso, una tendenza naturale e irresistibile. Esperienza che oramai può farsi ogni giorno: le bambinette pei serii loro studi delle cinque note, vogliono il cembalo tutto aperto; e, se v' arrivano, andate franchi che il piedino sul pedale del *forte*, ce lo mettono e ce lo tengono. Dell'abuso della sonorità, i musicisti si son rimproverati sempre, a cominciare dal libro di Giobbe.

Quanto a spiegare la tendenza che è ne' musicisti, specie ne' compositori, al complicato e all'artifiziato, è presto fatto. Gli artifizi e le complicazioni, non richiedono nè altezza di mente, nè squisitezza di sentimento, nè vivacità di fantasia, nè estro, nè ispirazione. Basta ad essi

ogni mezzano ingegno; bastano la pazienza e lo sgobbo. Convinto di questo, vo' pur convinto che dalla scossa, per quanto forte, avuta dalla Messa di Papa Marcello, la scuola fiamminga si sarebbe facilmente ripresa e avrebbe prolungato chi sa per quanto tempo ancora l' infesto suo dominio, se, provvidenziale, non veniva da Firenze la Camerata del conte Bardi del Vernio, colla *riforma del melodramma.*

Ottavio Rinuccini, Jacopo Corsi, Vincenzo Galilei, Girolamo Mei, Jacopo Peri, Giulio Caccini, e gli altri dotti e musicisti componenti la Camerata di Giovanni Bardi, che cosa han fatto?

" *Hanno inventato il melodramma;* " — così si disse universalmente sino a pochi anni sono; e così dicono ancora parecchi storici e scrittori, tuttochè eruditissimi e di polso.

Ma l' hanno veramente inventato? — Io non credo, e penso non lo credessero nemmen loro, per questa semplicissima ragione: che il melodramma, notissimo a tutto il mondo, esisteva da secoli.

Il concetto di sposare la musica all'azione rappresentata, al dramma, ebbe applicazioni pratiche che rimontano ad una antichità remotissima. — Per trovarne i primi tentativi converrebbe forse risalire con Origene e col Renan, al *Cantico dei Cantici* della Bibbia.

Ma, a non entrare nel campo delle congetture, questo è ora storicamente certo (grazie alle ricerche e agli studi del Westphall, del Bellerman e del Gevaert) che le tragedie e le commedie dell'antico teatro greco, eran veri e propri melodrammi seri e melodrammi buffi; ed è certo che Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, ecc., eran poeti e insieme compositori di musica.

Nei drammi liturgici dei primi secoli della Chiesa, nella tragedia: *Cristo paziente* di Apollinare d'Alessandria, un tempo attribuita a san Gregorio Nazianzeno, ne' drammi della Hrotswita, negli *Atti sacramentali* degli Spagnuoli, nelle *Vergini saggie* e nelle *Vergini spensierate* de' Tedeschi, nelle *Moralità* degli Inglesi e, insomma, in tutte quelle rappresentazioni che si comprendono sotto il nome di *Misteri*, la musica vi aveva una non piccola parte. V'erano canzoni, preghiere e cori. I personaggi principali, il Redentore, la Vergine, i Santi, gli Angeli, i Demoni, non parlavano mai altrimenti che cantando; e al canto s'accompagnava il suono di vari strumenti, arpe specialmente e piccoli organi portatili.

Nel 1285 Adamo de la Hale fece rappresentare a Napoli: *Robin et Marion*, un idillio, osserva il Renan, che ha molte analogie col *Cantico dei Cantici*. E nel *Robin et Marion* il concetto

del melodramma è nettamente esplicato. Vi si trovano, in germe, e arie, e duetti, e ritornelli strumentali.

Dopo il *Robin* d'Adamo de la Hale, la storia registra come rappresentazioni accompagnate da musica vocale e strumentale: la *Conversione di San Paolo* del Baverini, *San Giovanni e San Paolo*, poesia di Lorenzo il Magnifico e musica di quel valente compositore Isaac che il Lasca ricorda col nome d'Arrigo tedesco; il *Sagrifizio* del Beccari, posto in musica da Alfonso della Viola; l'*Egle* e l'*Orbeck* del Giraldi; gli *Oratorii* di san Filippo Neri musicati dall'Animuccia; il *Satiro* e la *Disperazione di Fileno* di Emilio de' Cavalieri e, infine, l'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi.

Come vedesi, il melodramma è assai più antico di quanto credono ancora non pochi; ed è chiaro perciò che quello uscito a Firenze negli ultimi anni del cinquecento, non era e non poteva essere una *invenzione*; ma sì, un perfezionamento o, piuttosto, come veramente fu e deve dirsi: una *Riforma*.

Per darsi conto ora, di ciò che volle e operò la Camerata del Bardi con la sua *Riforma*, bisogna rifarsi ai Fiamminghi, e ricordare: che per loro la melodia e il canto non esistevano; ricordare che mettevano il sublime e il sommo dell'arte nello stile *madrigalesco*, nel contrap-

punto; e ricordare che non dubitarono (se ne tenevano, anzi!) di condurre con quello stile, ogni maniera di composizioni: le religiose, le profane da *camera*, le *Canzoni a ballo* e le *Canzoni a bere*, le *Ballate* e le *Ballatelle*, le *Villanelle*, le *Frottole*, e persino quelle che dovevansi eseguire per le vie e sulle piazze a sollazzo del popolo, quali: le *Maggiolate*, le *Mascherate*, le *Carrate*, i *Canti carnascialeschi*, ed altre più.

Ora, come si potesse concepire l'idea d'applicare quello stile alla rappresentazione scenica, non si riesce ad intendere in nessun modo; ma sta in fatto che i Fiamminghi vollero ed ebbero il melodramma in stile *madrigalesco*.

Spregiato, dimenticato o voluto dimenticare, perchè essenzialmente melodico, il *Robin et Marion* d'Adamo de la Hale, che sta da sè, che nella storia è un fiore nel deserto, tutti gli altri melodrammi che ho citati dianzi sono condotti con quello stile; quanto dire che sono scritti per un *coro* di quattro, cinque e più voci; e che quel *coro*, da un capo all'altro del dramma o della commedia, canta costantemente la parte di tutti i personaggi, uomini e donne, e così i soliloqui come i dialoghi, così le domande come le risposte.

Per quanto so io, l'ultima uscita di quelle opere fu l'*Amfiparnaso* d'Orazio Vecchi, rappresentata a Modena nel 1594.

Quell'opera s'apre, dopo un Prologo, con un dialogo fra Pantalone e il suo servitore Pedrolin, che comincia così:

PANT. O Pedrolin, dove sei? Dove sei, Pedrolin?
PEDR. Messere, sono in cucina.... e non mi posso muovere....
PANT. Ah, ladro! Ah, cane! e che cosa fai in cucina?
PEDR. M'empio la pancia con certi tali che, prima, cantavano tutto il giorno: piripipì, cururucù!
PANT. Ladro! tu vuoi dire galletti, galline, piccioni....

E con la citazione mi fermo qui.

Se avessi ora a domandarvi, o Signori, quante voci, quanti cantanti possono occorrere per eseguire sulla scena quel dialogo; tutti al certo rispondereste: due! uno a rappresentare Pantalone, e l'altro a rappresentare Pedrolin.

Ebbene, no! Alla vostra risposta i compositori Fiamminghi, si sarebbero messi a ridere di compassione.

Come esigeva imprescrittibilmente lo stile madrigalesco, per eseguire quel dialogo occorre un coro composto di soprani, di contralti, di tenori, di bassi; e quel coro canta tanto la parte di Pantalone, quanto quella di Pedrolin; e così in tutto il rimanente della commedia.

Date, relativamente alla musica, queste condizioni, vorrebbesi pur sapere, in qual modo si venisse alla rappresentazione. Ma su questo punto,

corrono opinioni diverse. Chi crede che sulla scena uscivano soli i cantanti rappresentanti i personaggi e che il resto del coro cantava, a così dire, dietro le quinte. Chi crede, invece, che dietro le quinte cantava tutto il coro, e che sulla scena i personaggi venivano rappresentati da mimi; e chi crede e mantiene, in fine, che le opere in stile madrigalesco, non venivano rappresentate, ma solamente cantate, come usò e usa anch'oggi degli Oratorii.

Sia come si vuole, questa è questione affatto secondaria. Ciò che preme e importa di mettere in sodo, è, che, prima della Riforma fiorentina, le opere teatrali, i melodrammi, si scrivevano a quel modo.

Sul conto dell'*Amfiparnaso* e del suo valore artistico, stimo inutile il far parole. Per me, e come commedia e come musica, è una poverissima cosa.

Ed eccoci alla *Riforma fiorentina*, il cui concetto venne nettamente dichiarato da quell' insigne scrittore che fu Giovanni Battista Doni.

" Questi virtuosissimi personaggi (egli parla d' Ottavio Rinuccini e di Jacopo Corsi) si possono dire i primi restauratori della musica scenica e autori dello *Stile recitativo;* imperocchè, riconoscendo che la maniera d' oggi non era troppo idonea alla espressione degli affetti e al cantare in iscena, e dall'altra banda avendo letto

i miracoli che faceva anticamente la musica, fecero tanto coi più perfetti musici che si trovavano allora, che s' indussero a tentare una nuova strada, e a provare che riuscita farebbe una melodia che s' avvicinasse al parlare famigliare e movesse gli animi degli ascoltanti; — il che non potendo succedere senza far loro ben sentire le parole; e non potendo queste accoppiarsi con tanti artifici di contrappunto, vollero che, rimossi questi, s' attendesse solo ad un bello e leggiadro procedere, ed al fare il canto più naturale e vicino alla favella più che fosse possibile; onde conoscendosi che la cosa sarebbe ricevuta, fu composta dal signor Ottavio Rinuccini la *Dafne*, che fu rappresentata con plauso grandissimo, essendo stata armonizzata dai signori Jacopo Corsi e Jacopo Peri. „

Nessuna ambiguità nelle parole del Doni.

I componenti la Camerata del Conte Bardi posero la mira alla espressione de' sentimenti e degli affetti, persuasi che, senza quella espressione, la musica non può essere mai altro che un rumore, più o men grato all' orecchio, ma vanissimo; un balocco per l'uditore e, pel compositore, un giuoco di pazienza.

Persuasi di ciò, que' valentuomini videro: che a muovere e a determinare la espressione de' sentimenti e degli affetti, doveva esser *prima,*

la *parola;* videro che la *parola* non poteva esser *prima* se, comecchessia, *impedita;* videro che con le inflessibili sue esigenze, il contrappunto non poteva *non impedirla* e, sicuri e con mente divinatrice, tagliaron netto e corto.

Come aveva fatto il Palestrina (e come *doveva,* in vista della musica religiosa), i componenti la Camerata Bardi, non si tennero ad una mezza misura.

Ma con una innovazione che mai nel campo delle arti belle la più ardita e più radicale, condannarono il contrappunto tutt'intero qual'era, capitalmente. Si misero innanzi, come bandiera, la nota sentenza di Platone: *nel canto,* il primo posto spetta alla *parola*, il secondo al *ritmo,* il terzo al *suono;* la adattarono alle possibilità del momento e ai mezzi de' quali potevano disporre; e argomentando dagli effetti ottenuti dalla melopèa greca e dall'arte di Archiloco, di Terpandro, di Talete, di Saffo, tolsero di mezzo la polifonia, s'attennero alla voce sola accompagnata da uno o più strumenti, e idearono il *recitativo;* o piuttosto lo *inventarono,* che qui, quel verbo torna a capello; perchè della *melopèa* greca mancavan loro interamente gli esempi *pratici;* e perchè insufficienti troppo all'uopo, i rari tratti *recitativi* che s'incontrano nel *Passio* del canto fermo.

Fortemente scossa dalla Messa di Papa Marcello, la scuola fiamminga ebbe dalla *riforma melodrammatica* fiorentina il colpo di grazia. E il mondo riebbe la musica!

La bontà e la saviezza de' principî estetici e de' criteri fondamentali che diressero le ricerche e gli studi de' riformatori fiorentini, non han bisogno d'essere dimostrate. Sono evidenti per sè stesse; e riescono evidentissime, se seguiamo il melodramma ne' suoi svolgimenti ulteriori.

Dal 1600 in poi, noi lo troviamo sviato e mal vivo ad ogni poco; quando per l'abuso delle rifioriture e de' passaggi di difficoltà cui si lasciano andare tanto volentieri i cantanti, a scapito della espressione poetica e drammatica; — quando per le complicazioni cui tendono incessantemente i compositori; — quando pel predominio della musica spinto tanto innanzi da nascondere e le parole e il dramma.

In seguito a quegli sviamenti, escono i *riordinatori* o, come si chiamano, i *riformatori*. Per non citare che i più famosi: il Glück nel secolo scorso, e il Wagner nel nostro.

Secondo la generalità degli scrittori, il Wagner, come *riformatore*, non fece altro che riportarsi al Glück. Il quale (sempre secondo quegli scrittori) è a reputarsi il primo, il vero, l' unico, il riformatore insomma per eccellenza.

Ma per me, non è tale davvero.

La riputazione di riformatore in che è tenuto quel valentissimo compositore, mosse tutta dalle *Prefazioni* poste innanzi alle sue opere: *Alceste* ed *Ifigenia in Aulide.* Ma in quelle *Prefazioni,* non una idea, non un concetto, nè una osservazione, che non si trovi negli scritti risguardanti la *Riforma fiorentina,* di Giovanni Bardi e di suo figlio Pietro, del Rinuccini, del Doni, del Della Valle, del Bonini, e nelle *Prefazioni* che i compositori: Peri, Caccini, Emilio de' Cavalieri, Marco da Gagliano e Monteverdi, posero anch'essi innanzi alle stampe delle loro opere; e dalle quali il Glück, tolse molto probabilmente l'esempio.... e il resto. Dato (badiamo, non è che un sospetto) dato, che tutto non sia opera invece del suo librettista italiano, Ranieri Calsabigi; il quale, poeta, uomo cultissimo e toscano com' era, è ben difficile supporre che di tutti quegli scritti non avesse notizia.

Escludiam pure, se si vuole, ogni idea di plagio, ammettiamo come possibile l' incontro fortuito, non che di idee e di concetti, di espressioni e di parole. Ma sta in fatto ed è: che la pretesa riforma del Glück e quella della Camerata Bardi non differiscono in nulla; e sta ed è: che l' una è l' altra e che, in ogni caso, alla seconda non può assegnarsi altro merito che

quello solo di aver confermato il valore della prima.

Si crede e si afferma da molti che la prima opera scritta secondo gli intendimenti della Camerata Bardi, sia stata la *Euridice* del Rinuccini e del Caccini. Ma è indubitato che fu la *Dafne* del Rinuccini istesso e del Peri, rappresentata in casa del Corsi nel 1594. (Ed ecco per la terza volta la data 1594: la morte del Palestrina; l'ultima opera in istile *madrigalesco;* la prima opera della *riforma,* in istile, come dicesi, *recitativo* o *rappresentativo*).

La priorità della *Dafne* è attestata dal Clasio in una nota illustrativa posta in fine alla ristampa del *libretto* del Rinuccini, dove leggesi: " che, compiuta nel 1594, la *Dafne* fu per tre anni consecutivi recitata in casa Corsi, con gran piacere ed applausi degli spettatori „. E del resto è pure attestata dal Rinuccini nella lettera con cui dedica la sua *Euridice* alla Regina Maria de' Medici, e nella quale v'hanno considerazioni e notizie che giova conoscere:

" È stata opinione di molti (scrive il Rinuccini)
" che gli antichi Greci e Romani cantassero sulle
" scene le tragedie intere; ma sì nobile maniera
" di recitare, non che rinnovata, ma neppur
" ch'io sappia sin qui è stata tentata da alcuno;
" e ciò, credo io, per difetto della musica mo-

“ derna, di gran lunga all’ antica inferiore. Ma
“ pensiero sì fatto mi tolse interamente dall’a-
“ nimo messer Jacopo Peri, quando, udita l’in-
“ tenzione del signor Jacopo Corsi e mia, mise
“ con tanta grazia sotto le note la favola di *Dafne*,
“ composta da me, che incredibilmente piacque
“ a que’ pochi che la udirono. Onde, preso animo,
“ e data miglior forma alla stessa favola, e di
“ nuovo rappresentata in casa Corsi, fu ella non
“ solo dalla nobiltà di tutta questa patria favo-
“ rita, ma dalla serenissima Granduchessa e dagli
“ illustrissimi Cardinali Del Monte e Montalto. „

A dimostrarvi praticamente, o Signori, la innovazione operata dalla Camerata Bardi, avrei dovuto scegliere un pezzo della *Dafne;* ma, disgraziatamente, della musica di quell’opera non trovasi più una nota. Andò smarrita tutta. Ebbi quindi ricorso al prologo della *Euridice*, opera degli stessi autori, Rinuccini e Peri, e posteriore alla *Dafne* di soli sei anni.

In quel prologo sono poche e semplici note; ma note che prendono la ragione di essere, dalle *parole;* che vi si immedesimano; e che, con inflessioni e con accenti naturali ed espressivi, ne rendono efficacemente il sentimento, l’affetto, la passione. Sono note ben semplici, ripeto, ma in alcuni de’ loro movimenti piegano già alle leggi del *ritmo:* elemento (il *ritmo*) che, come la

melodia, i Fiamminghi avevano interamente abbandonato. Quel prologo, in fondo, è ben poco più di un *recitativo;* ma quel *recitativo* è una vera e propria *trovata;* è, come ho detto, una vera *invenzione*, ed è *tipico;* ma quel *recitativo* fu all' arte musicale quel medesimo che fu alla scienza e alle applicazioni della elettricità, la pila d'Alessandro Volta. In breve, da quel *recitativo* uscirono le frasi, le cadenze, i cantabili; uscì la *melodia!*

E con la melodia, che i Greci definivano *una poesia sopra la poesia, una delizia dell'anima, un incanto*, la luce fu ad un tratto su tutta la distesa dell'arte; ne penetrò le viscere, e vi portò il calore della vita e la fecondità.

Infatti, ne' primi dieci anni del secolo seguente, noi vediamo che la musica, con tutte le sue diramazioni e le sue forme, si volge, come per elaterio, ad alti e nuovi intenti, e muove sicura per nuove vie: la vocale, col melodramma, per la via che doveva portarla al *Don Giovanni,* al *Barbiere di Siviglia* e al *Guglielmo Tell;* e la strumentale, per quella che mise capo al Boccherini, all'Haydn, al Mozart e al Beethoven.

Tenuto conto di tutto questo, chi crede di poter dire che la Camerata del Bardi inventò il melodramma, a più forte ragione, mi pare, dovrebbe dire che ha inventato la *musica!*

Metto da parte l'inventare, e riassumo: la Camerata del Conte Bardi, animata da un sano intendimento artistico, e guidata da un elettissimo buon gusto, tolse la musica dagli inestetici e goffi artifizi de' Fiamminghi; la fece libera richiamandola al naturale suo principio: alla *melodia*, e rendendo possibile la rappresentazione scenica, dette al mondo il melodramma, che è la più grandiosa e forse la più attraente di quante sono le forme dell'arte: che è una festa dei sensi e dell'intelligenza.

E il melodramma, com'essa lo intese e lo volle, offrendo un vasto e convenientissimo campo d'azione alle preziose doti di sentimento, di voce e di fantasia, delle quali la natura è così prodiga agli Italiani, fu all'Italia, e per più di due secoli, un titolo invidiatissimo di gloria e, insieme, una non piccola sorgente della pubblica ricchezza.

FINE.

INDICE.